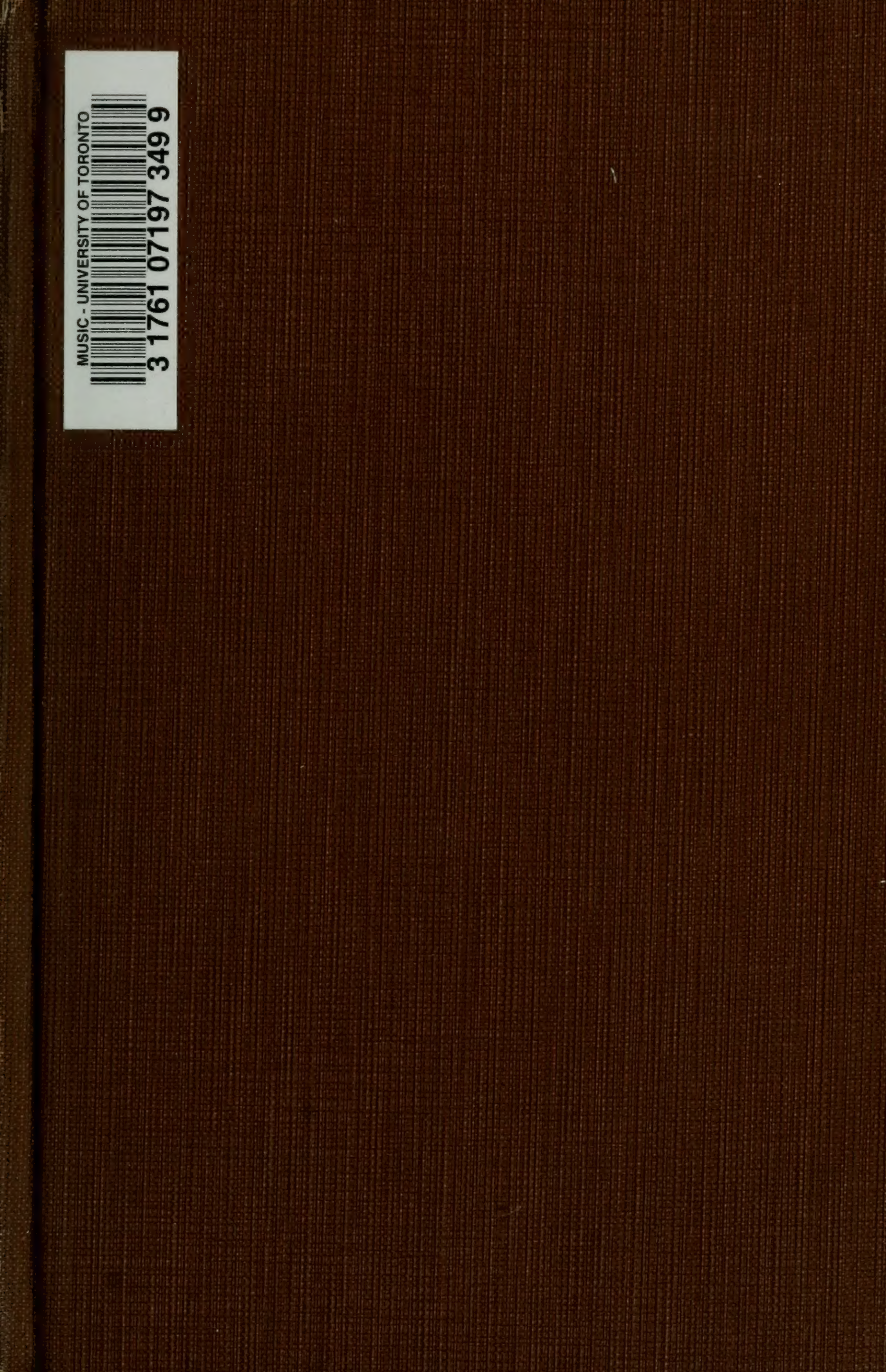

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 349 9

MEYERBEER

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par MICHEL BRENET, 3e édition.
César Franck, par VINCENT D'INDY, 6e édition.
J.-S. Bach, par ANDRÉ PIRRO, 4e édition.
Beethoven, par JEAN CHANTAVOINE, 7e édition.
Mendelssohn, par CAMILLE BELLAIGUE, 3e édition.
Smetana, par WILLIAM RITTER.
Rameau, par LOUIS LALOY, 2e édition.
Moussorgski, par M.-D. CALVOCORESSI, 2e édition.
Haydn, par MICHEL BRENET, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par PIERRE AUBRY, 2e édit.
Wagner, par HENRI LICHTENBERGER, 4e édition.
Gluck, par JULIEN TIERSOT, 3e édition.
Gounod, par CAMILLE BELLAIGUE, 2e édition.
Liszt, par JEAN CHANTAVOINE, 3e édition.
Jean-Jacques Rousseau, par JULIEN TIERSOT.
L'art grégorien, par A. GASTOUÉ, 2e édition.
Lulli, par LIONEL DE LA LAURENCIE.
Hændel, par ROMAIN ROLLAND, 2e édition.
Meyerbeer, par LIONEL DAURIAC.
Schütz, par ANDRÉ PIRRO.

En préparation :

Schumann, par VICTOR BASCH. — **Mozart**, par HENRI DE CURZON. — **Grieg**, par GEORGES HUMBERT. — **Chopin**, par LOUIS LALOY. — **Brahms**, par P. LANDORMY. — **Berlioz**, par P.-M. MASSON. — **Les Couperin**, par HENRI QUITTARD. — **Schubert**, par GASTON CARRAUD. — **Victoria**, par HENRI COLLET, ETC., ETC.

DU MÊME AUTEUR

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

La psychologie dans l'opéra français (*Auber, Rossini, Meyerbeer*). 1 vol. in-16 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine* . . . . 2 fr. 50
Essai sur l'esprit musical. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*. . . . . 5 fr.
Croyance et réalité. 1 vol. in-18 . . . . 3 fr. 50

Rossini. 1 vol. in-8 de la collection *Les Musiciens célèbres*. (Paris, Laurens). . . . . 2 fr. 50



MEYERBEER

EN 1836.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

MEYERBEER

PAR

LIONEL DAURIAC



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1913



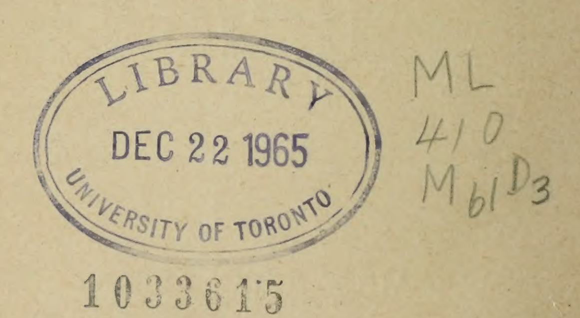
A LA MÉMOIRE

DE

GUSTAVE CHANCEL

(1822-1890)

Recteur de l'Académie de Montpellier,
Doyen honoraire de la Faculté des Sciences
de l'Université de Montpellier.



MEYERBEER

Tu n'as qu'un seul moyen d'avoir raison : sois mort.

Ce vers qu'Henri-Frédéric Amiel aimait à s'appliquer est parfois démenti. Meyerbeer en est un exemple.

Il eut toujours raison durant sa vie. Il ne compta point, dans sa longue carrière, un véritable échec. La période française de cette carrière, inaugurée par *Robert le Diable*, est marquée par des triomphes. Il n'est point jusqu'à l'*Africaine*, œuvre posthume, et donc œuvre inachevée, dont la première représentation sur la scène de notre Académie de Musique n'ait été un grand événement. Meyerbeer, on peut le dire, a mené une vie glorieuse.

De cette gloire que reste-t-il ? Beaucoup si l'on s'adresse à la « Société des Auteurs » et que l'on consulte le registre de ses encaissements ; — les œuvres de Meyerbeer font encore de l'argent : elles en feront longtemps encore. — Rien si l'on s'adresse aux juges dont on estime le jugement et le goût. Et ne croyons

point qu'il y ait là quelque chose comme un phénomène de saturation esthétique. On se fatigue d'admirer comme on se lasse d'aimer. On hait Meyerbeer au temps où nous sommes, et le moment de se fatiguer de cette haine est loin de nous. On le hait; et à ceux qui l'admirent, on refuse le bénéfice des circonstances atténuantes. On le hait comme s'il s'était emparé de l'admiration de nos pères à la faveur de je ne sais quelles ruses et avait abusé de leur ignorance. Dans le sentiment dont l'œuvre de Meyerbeer est aujourd'hui l'objet, il entre du ressentiment et de la rancune.

Les revanches d'un goût qui, à mesure qu'il s'éclaire, s'aperçoit de ses méprises et prend un âpre plaisir à en corriger les effets, sont souvent excessives; et elles sont d'autant plus implacables que, pour sauvegarder notre amour-propre, on s'en prend moins à son propre goût qu'à l'homme et aux œuvres qui lui furent une occasion de se fourvoyer.

Je ne sais si, dans les variations des jugements esthétiques la loi de l'égalité de la réaction à l'action est une loi constante. Il n'y paraît guère, si, aux longues périodes d'admiration pour un auteur c'est, le plus souvent, une période d'indifférence qui succède, et de demi-oubli. Tel n'est point ici le cas. Meyerbeer n'est pas oublié. On

le joue, on l'applaudit. Entendez donc de quel ton les abonnés de nos théâtres du Midi parlent d'un fort ténor « qui ne serait pas capable de chanter les *Huguenots* ou l'*Africaine* » ! Il faut à ces abonnés les *Huguenots* et l'*Africaine*, et il le leur faut plusieurs fois par saison. Et c'est ce qui, dans l'autre camp, déchaîne les colères.

Celui qui commence ce livre ne peut se faire l'écho des condamnations de l'heure présente, sans se souvenir des beaux jours d'autrefois. Né aux environs de la première représentation du *Prophète* il a entendu célébrer la musique de *Robert le Diable* et des *Huguenots* avant d'en entendre la musique. Il en a lu les partitions avant de voir ces deux opéras représentés au théâtre. Et il a jugé l'une et l'autre œuvre à la hauteur de leur renommée. En ce temps-là, s'il jugeait comme la majorité du public, il jugeait aussi, que l'on y prenne garde, comme la majorité des esprits cultivés. Le savant dont nous avons inscrit le nom sur notre première page et dont le nom appartient à l'histoire de la science expérimentale, était un passionné de beaux livres et de musique. Ses maîtres de prédilection étaient Beethoven et... Meyerbeer. Il le savait par cœur : il en citait nombre de passages. Et que ce fût dans les *Huguenots* ou dans l'*Étoile du Nord*, il savait reconnaître les meil-

leurs ou les plus significatifs. Il avait fait en son temps, le long voyage de Montpellier à Paris, rien que pour y aller saluer une œuvre nouvelle de Meyerbeer, et renouveler sa provision d'un enthousiasme où, d'ailleurs, les jugements motivés alternaient avec les interjections admiratives.

Décidément, si l'on tient à rendre la réaction présente contre Meyerbeer et son œuvre égale à l'action de jadis, on a raison de protester, de s'indigner, de s'emporter. Mais les questions de justice ne sont pas toujours des questions d'équilibre. Et c'est sur une question de justice que nous sommes invités à nous prononcer [1].

1. Je reçois à l'instant la brochure consacrée à Meyerbeer dans la *Sammlung musikalischer Vorträge* par M. Niggli et je prie le lecteur de comparer les premières pages de cet opuscule très consciencieux à notre Préface. M. Niggli écrit pour des Allemands, et l'on sait le goût musical des Allemands plus hospitalier que le nôtre. Cela n'empêche point M. Niggli de s'étonner des jugements contradictoires auxquels l'œuvre de Meyerbeer a donné lieu. Ainsi que nous, il n'est pas loin de considérer le cas Meyerbeer comme un cas exceptionnel en histoire.

LA VIE

I

Lisez les unes après les autres les biographies de Meyerbeer, ou plutôt, lisez-les en même temps. Vous passerez de l'une à l'autre sans effort comme si vous n'aviez pas changé d'auteur. — C'est donc que les événements de cette vie sont assez connus pour ne donner prise, dans leur détail, à aucun doute grave? — A moins qu'ils ne le soient assez peu, et que les moyens d'information ne manquent. Alors chacun des nouveaux biographes en est réduit à marcher dans les pas des anciens. Aussi les biographies de Meyerbeer simulent-elles, à s'y méprendre, ces personnages comme on en voit sur les affiches-réclames, rangés en monôme, écrivant la même annonce sur le dos les uns les autres. Ce n'est plus ainsi que l'on écrit l'histoire. Ou plutôt ce n'est que faute de mieux qu'on l'écrit ainsi. Quand le chemin qui conduit à la source est

devenu impraticable, on emprunte l'eau du voisin. C'est ce que nous allons faire.

Nous le ferons sans trop de remords. Car pareillement à ses biographies les portraits de Meyerbeer se ressemblent : preuve qu'il a toujours ressemblé à ses portraits, qu'il s'est toujours ressemblé lui-même. Ainsi en est-il de ceux qui n'ont pas d'histoire, et dans la vie de qui rien ne se passe hors de l'ordre commun. Ainsi en est-il de ceux qui vivent en méditant et en préméditant : ils se fixent dans une attitude. La physionomie de Meyerbeer est donc peu changeante si l'on en juge sur le témoignage de ses peintres. Elle est celle d'un penseur bien plus que d'un artiste, d'un penseur qui travaille intérieurement comme s'il n'attendait rien que de lui-même, comme s'il ne lui était jamais arrivé de guetter l'inspiration et de l'atteindre par surprise. Ainsi l'homme travaille toujours, avec une attention soutenue, prolongée. Cherchez pourtant sur ce visage, où l'on peut dire que chacun des traits reste à sa place, le moindre symptôme d'effort douloureux ou simplement pénible ; vous chercherez vainement. Jamais contraint dans ce qu'il prépare, Meyerbeer n'est jamais, non plus, impatient d'en finir. Il passera quarante ans avant de rencontrer la gloire. Il n'aura pas attendu quarante ans pour lui donner rendez-vous. Mais

il s'acheminera au rendez-vous à pas comptés et mesurés, habile à gérer sa renommée comme d'autres à gérer leur fortune. L'uniformité des biographies et la ressemblance des portraits ont donc une cause commune : l'équilibre que Meyerbeer sut maintenir dans sa personne et dans sa vie.

Au moment de raconter cette vie, n'oublions pas que l'explication d'un grand homme par sa race et son milieu a perdu beaucoup de son ancienne faveur. Il n'est certes jamais bon qu'une mode sévisse. Il n'est jamais souhaitable qu'elle passe tout à fait. Né dans une autre famille, issu d'une autre race, élevé dans un autre milieu, quel homme eût été Meyerbeer ? On ne le saurait dire : mais certes profondément différent de l'homme qu'il fut.

Jacob Beer né le 10 juin 1769 à Francfort-sur-Oder, dirigeait à Berlin une raffinerie de sucre : prudent et entendu il faisait prospérer sa maison. Sa femme Amélie Beer, née Wulf, une Berlinoise, était, dit-on, d'une rare intelligence et d'un grand cœur. Ses amis lui appliquaient le mot de l'empereur Titus qui déclarait perdue pour lui toute journée que n'avait point marquée un seul acte de bienfaisance. Amélie Beer, chose assez rare, en ce temps-là surtout, là où

elle donnait, ne s'inquiétait que du degré de misère : juifs, chrétiens, mahométans, « libres penseurs de la pire espèce », c'est Henri Heine qui parle, tous, pourvu qu'ils fussent pauvres, profitaient de sa générosité. Quand M[me] Jacob Beer mourra chargée d'ans, en 1854, presque tout un peuple suivra son convoi.

De l'union de Jacob Beer et d'Amélie Wulf quatre enfants devaient naître. Le premier fut Jacob Meyer, qui, plus tard, pendant son séjour en Italie, prendra le nom qu'il gardera dans l'histoire : celui de Giacomo Meyerbeer. Le second fils Henri naquit en 1791, le seul de la famille qui ne se soit distingué ni comme savant, ni comme écrivain, ni comme artiste. Wilhelm Beer, son cadet (1797-1850) fut à la fois homme d'affaires et astronome. En 1813 il prit part à la guerre contre Napoléon. Il sut mener de front le métier de l'homme d'affaires et celui du savant. Dans sa maison du *Thiergarten* à Berlin, il installa un observatoire : même il y fit, sous sa direction, tracer une carte de la lune. Au moment de sa mort, Wilhelm était banquier et conseiller au tribunal de commerce. Le plus jeune des enfants Beer, Michaël, eut la vie courte mais bien remplie[1]. Né en 1800, il mourut en 1834.

1. Le fils de Michaël Beer vient de mourir, Jules Beer auteur de la *Fille d'Égypte* représenté au Théâtre Lyrique vers 1862.

Sa constitution fragile l'obligeait à vivre sous des climats plus doux que celui de Berlin. Il voyagea beaucoup et produisit beaucoup pendant ses voyages. On a loué son talent poétique et dramatique. Deux de ses drames sont restés célèbres : le *Paria* et *Struensée*.

Une famille où, sur quatre enfants, l'on compte deux hommes, à tout le moins éminents, et un homme illustre, est une famille à la préparation de laquelle les parents n'ont pu travailler seuls. Les aïeux y collaborèrent vraisemblablement, de longue date, pendant de longues générations, dans le silence. Un jour, la nature s'avisa de dépenser le capital lentement acquis, et Jacob Meyer Beer vint au monde : mais elle ne dépensa point tout en une seule fois. Wilhelm et Michaël profitèrent de ce qui restait à prendre. Là où les fils héritent visiblement d'une richesse aux sources lointaines, l'idée de race se présente naturellement à l'esprit et l'influence de la race viendrait s'inscrire presque d'elle-même sur la liste des causes dont Meyerbeer fut l'effet... si la notion de race ne rencontrait, au temps où nous sommes, à peu près un aussi grand nombre d'adversaires qu'elle eut de partisans autrefois.

Voulez-vous maintenant, à cette influence, ajouter celles du milieu et du moment? Vous direz que la Prusse est en « plein siècle de lu-

mières » : que les beaux esprits affluent, qu'un « vent purificateur » souffle et vient balayer au profit des israélites les derniers vestiges de « la moderne captivité d'Égypte ». Ce sont les expressions même du biographe Mendel. Et le même Mendel vante l'esprit tolérant, éclairé du successeur de Frédéric II, Frédéric-Guillaume II, ami des arts et protecteur des artistes : tout cela, pour démontrer qu'un fils de famille pouvait en ce temps et en ce pays s'adonner au métier d'artiste sans dégénérer.

Et en avant les anecdotes! C'est d'abord l'attention prêtée par le petit Jacob âgé de trois ans aux airs joués par les orgues de barbarie. Il retrouve ces airs, nous dit-on, sur le piano en les accompagnant sans fausses notes de la main gauche : voilà certes un signe d'aptitude musicale qui n'est peut-être pas un signe irrécusable de vocation.

En voici un autre : je le juge déconcertant. Meyerbeer joue au chef de musique avec de petits camarades et il les fait travailler; ou du moins, il leur impose d'être attentifs à leur besogne. Comment les dirige-t-il et qu'exige-t-il de ces soi-disant musiciens? On ne nous le dit pas. Libre à nous d'en conclure que Meyerbeer ne déteste absolument point la cacophonie. Ici l'information est suffisante et reste sans portée.

A quatre ans Meyerbeer, avant de savoir ses lettres, apprend ses notes et déjà on lui met les mains sur le piano en l'obligeant à surveiller ses doigts. Il en est donc à ses premières leçons de musique. Peu après on lui donne pour maître Lauska, élève d'Albrechtsberger, le maître de Beethoven. Les progrès commencent et rapidement ils s'accélèrent. A neuf ans, Jacob Meyer Beer se fait applaudir par les Berlinois. Le 14 octobre 1800 il joue en public dans un concert le *Concerto en ré mineur* de Mozart et des *Variations* de Lauska.

A Lauska succède Clementi : cette nouvelle direction d'études s'accompagne d'un nouveau progrès. Le 17 novembre 1803 et le 2 janvier 1804 l'enfant se fait entendre et les applaudissements de jadis recommencent.

De cette époque date un portrait dont nous avons pu voir une reproduction. Le fils de Jacob et d'Amélie Beer est représenté debout et presque de face. L'expression de la physionomie annonce de la droiture, de la franchise, de la décision. Le costume est élégant. Il est porté avec aisance. L'enfant laisse errer sa main gauche sur un clavier auquel il tourne presque le dos. La main droite tient un cahier de musique. On aperçoit sur le pupitre du piano un volume des Œuvres de Mozart, édition Breitkopf. Est-ce

le portrait d'un futur homme célèbre? On ne le saurait dire à l'avance. C'est le portrait d'un enfant naturellement simple, modeste et nullement gâté par le succès : ceci tout à l'éloge de l'enfant... et des parents aussi.

Voici venu le jour de la fête paternelle. A cette occasion, notre précoce virtuose compose une cantate. On nous dit bien qu'elle fut composée. On ne nous dit pas ce qu'elle valut. Il est des virtuoses précoces qui se divertissent à composer : ils écrivent dans le goût des maîtres dont ils exécutent les œuvres. Je lis chez les biographes, qu'en ce temps-là, l'abbé Vogler qui a dirigé la célèbre école de musique de Mannheim où séjourna Mozart, passe à Berlin; on l'invite chez les Beer; il déclare que l'enfant deviendra un grand homme. Les prophéties de ce genre ne se réalisent pas toujours. Elles n'engagent que médiocrement leur prophète. Et puis je ne discute pas les signes de vocation ; mais je demande un signe d'élection, un signe privilégié, si l'on peut ainsi dire, et je n'en trouve aucun.

Les parents Beer surveillaient l'évolution de ces aptitudes et se préoccupaient, afin de les rendre productives, de les discipliner en les canalisant. C'est ainsi que le fameux Zelter, l'ami, et je ne crains pas d'ajouter le directeur

de conscience musicale du grand Gœthe, devint le maître de leur fils. Le maître et l'élève mirent, nous dit-on, pas mal de temps à se comprendre. Tant y eut qu'en 1805, le 1er juillet, les deux enfants Beer, Jacob et Henri entraient tous deux à l'école de musique que Zelter dirigeait à Berlin.

A Zelter succéda Antoine Weber, vraisemblablement le premier maître de composition de Meyerbeer au sens plein du terme. Ici se place l'anecdote de la fameuse fugue admirée par le maître, envoyée à l'abbé Vogler à titre d'échantillon, et dont Vogler reçut le manuscrit sans le faire suivre du moindre accusé de réception. Trois mois après, arrivait à Berlin un manuscrit volumineux en trois fascicules. Le premier fascicule contenait des notions générales sur l'art de la fugue. Le second fascicule n'était autre que la fugue de l'élève (Meyerbeer) corrigée de la façon la plus minutieuse et la plus implacable. La « fugue du maître » formait le troisième fascicule. Dans les œuvres posthumes de l'abbé Vogler, on a publié un traité de fugue en trois parties qui pourrait bien être la réimpression des trois précédents fascicules. Des gens se rencontrent pour assurer que la « fugue de l'élève » est l'œuvre de Meyerbeer. Il apparaît que celle-ci dénote du travail, mais pèche, entre autres

défauts, par l'équilibre des proportions... Mais on en est réduit aux conjectures[1].

Ce qu'il y eut de certain c'est que l'épreuve aboutit puisque l'abbé Vogler offrit à Meyerbeer de venir étudier à Darmstadt sous sa direction. Il serait son hôte et son commensal. Meyerbeer accepta, et les parents consentirent. Les vraies années d'apprentissage allaient commencer. Meyerbeer avait dix-neuf ans environ. Et il avait un bagage de connaissances des plus solides et des plus variées. Sa culture littéraire était aussi complète que possible : il savait plusieurs langues. Chose très vraisemblable et singulièrement plus importante, il savait étudier.

II

Voilà donc Meyerbeer devenu l'hôte et le commensal d'un maître dont la réputation est grande, qui sait admirablement son métier, qui en connaît les principes et les règles, bref à qui rien ne manque des qualités du professeur : la possession du savoir, le don de le transmettre.

Nous ne pouvons, dans un livre d'aussi brève

1. Notre bibliothèque du Conservatoire possède deux exemplaires de ce traité posthume. Sur l'un de ces exemplaires on lit une note manuscrite : « la fugue de l'élève est de Meyerbeer. » J'ai cherché à savoir de qui était la note. Je n'y suis point parvenu.

étendue, nous arrêter devant l'abbé Vogler aussi longtemps qu'il le mérite. Car s'il dut à ses illustres élèves une part de sa renommée, n'en concluons pas étourdiment qu'il la dut aux circonstances. Un enseignement se juge à ses résultats. Et ce sont les élèves formés par un maître qui justifient ce maître devant l'histoire. Sans Meyerbeer et surtout sans C.-M. de Weber (qui en sa qualité de catholique romain lui servait ordinairement la messe), le nom de l'abbé Vogler aurait, quand même, une place, sinon dans les précis d'histoire musicale, au moins dans les dictionnaires biographiques. Il lui est arrivé d'écrire: et pas seulement de la musique d'Église : on lui doit des messes, des oratorios, des opéras. Il est intéressant de les passer en revue, si l'on veut se rendre compte de tout ce que l'on peut atteindre sans le moindre génie, ni même sans talent véritable, rien qu'à l'aide du savoir acquis et de l'habileté à s'en servir. La musique de l'abbé Vogler n'est jamais belle. Elle est presque toujours bonne, étant partout à sa place. Elle donne l'impression d'un travail diligent et probe fait à loisir, sans passion peut-être, mais non sans intérêt. Et si les dates n'y mettaient obstacle on la jurerait écrite dans la langue de Mozart[1]. A

1. Mozart est né en 1756, Vogler en 1749. Ils sont contemporains. On n'imite que ses aînés.

vrai dire les dates ne s'y opposent guère si Mozart, pour être l'auteur et le créateur de son style, ne l'est point de sa propre langue. La langue de Mozart est celle de l'école de Mannheim. Mozart y séjourna. Vogler y fut directeur et donc conservateur des traditions de l'école. De là vient qu'il paraît imiter Mozart et que, dans l'avenir, plusieurs morceaux de Meyerbeer sembleront inspirés de Mozart. De cette imitation, l'abbé Vogler est le principal et, peut-être, l'unique responsable.

On peut lire chez les biographes de Meyerbeer la manière dont les élèves du sage et savant abbé employaient leur temps. Ils pratiquaient autant qu'ils étudiaient. On allait à la messe : puis chacun se mettait à l'ouvrage. L'abbé donnait à chacun de ses élèves un thème à développer. Et ce morceau de musique religieuse, c'en était presque toujours un, une fois achevé passait, vers le soir, sous les yeux du maître et l'on en discutait la valeur. Le dimanche on allait à la cathédrale. L'abbé Vogler improvisait au grand orgue : l'un de ses élèves assis au petit orgue, répondait, en improvisant, aux improvisations de l'abbé. On rapporte que la sagacité du maître s'effrayait parfois des hardiesses d'invention ou de technique contre lesquelles il aimait à tenir ses disciples en garde. C'est assez la coutume :

un disciple qui a des idées dans la tête ne se contente pas de celles qu'on lui verse : il accueille les unes, mais il garde les autres, afin de s'en souvenir à l'occasion. Le maître, de son côté, en s'effrayant à propos et même hors de propos, ne sort pas de son rôle qui est de retenir et de contenir, à tout le moins, de tempérer. L'important pour les élèves est d'être avertis. Et Vogler savait avertir. Il savait, par-dessus tout, inspirer le goût du travail, autrement dit, le dédain du travail facile, le respect des bonnes traditions et des bonnes règles. On sortait de chez lui armé pour la lutte, et capable de vaincre, fût-ce par d'autres armes que celles dont il avait enseigné l'usage. Meyerbeer et C.-M. de Weber ne se ressembleront jamais. Ni la musique de l'un, ni la musique de l'autre ne ressemblera à la musique de leur maître, laquelle ne cessa d'ailleurs jamais de ressembler non pas à de la musique de maître, mais à de la musique de professeur.

On voudra bien remarquer que pendant les années de formation intellectuelle et artistique, les impatiences des premières années font place à un désir de plus en plus conscient de mieux savoir, afin de pouvoir davantage. Fut-ce un bien ou un mal, je n'aurai garde de me prononcer. Ce qui me paraît résulter des informations recueil-

lies par les biographes, c'est que Meyerbeer n'eut pas de peine à se convaincre du prix de la réflexion et à se garer contre les périls du premier mouvement. Encore enfant, il voulait éprouver ses aptitudes à produire. Il semblerait que le jour où il se crut permis d'en espérer beaucoup, il n'ait songé désormais qu'aux moyens d'en tirer pour plus tard le plus grand parti possible. A mesure qu'il lui fut donné de se bien connaître, il semble lui avoir de moins en moins coûté d'attendre avant de se réaliser. Ce progrès dans la sagesse pourrait bien être, en grande partie, l'effet d'une réflexion constamment en éveil et constamment entretenue par d'autres maîtres que les maîtres de musique. Qui d'ailleurs pourrait dire ce que dut Meyerbeer à sa culture et à son instruction générale, sinon Meyerbeer lui-même? Et il ne nous en a rien dit.

C'est à vingt ans, seulement que, sorti de l'école de Darmstadt, Jacob Meyer Beer se décide non à produire — depuis longtemps c'est chose faite — mais à faire entendre ses compositions. Celle qu'il va soumettre au public d'Allemagne a été vraisemblablement soumise au jugement de Vogler. Elle a dû passer sous ses yeux, et l'élève a dû tenir compte de l'opinion du maître. Le public ne fut peut-être pas enthousiaste. Indiscutablement, il se montra favorable, et il reconnut

au jeune compositeur un don que nul dans l'avenir ne lui contestera d'ailleurs : celui de voir dans la musique une source d'énergies multiples et qualitativement distinctes.

Plus de vigueur que de souplesse, plus de force que d'ampleur, plus de clarté que d'élégance : ainsi résumerait-on fort bien l'impression du public au lendemain de la première exécution de l'oratorio. L'homme qui venait de se révéler était de ceux avec qui l'on compte : son talent était indiscutable, mais n'effaçait à aucun degré celui de ses prédécesseurs. C'était un succès. Ce n'était pas un triomphe.

Après *Dieu et la Nature*[1] Meyerbeer fit jouer à Munich une *Fille de Jephté*. L'œuvre, dont il ne reste plus rien, car le manuscrit en fut brûlé pendant un incendie du théâtre, n'offrait, dit-on, rien d'original. La mélodie y manquait. En d'autres termes, le public d'alors, épris de musique italienne, ne trouvait pas Meyerbeer assez italien.

Nous sommes maintenant en 1818. L'activité du compositeur ne se ralentit guère. Il compose un psaume, une opérette. Puis il se fait offrir par le régisseur du théâtre de Munich, Wohlbrück, un livret d'opéra en deux actes : *Abimélek*, *L'Hôte*

1. Tel est le titre de l'oratorio.

et l'Amphitryon, ou : *du Plaisant au Sévère*. Le succès ne vint pas. Meyerbeer qui avait fait de son mieux pour justifier son titre ne s'en était guère tiré à son avantage.

Si le compositeur n'arrivait pas à s'emparer de la faveur publique, le virtuose qu'était Meyerbeer ne s'en faisait pas moins applaudir : un virtuose doublé d'un improvisateur.

L'année 1812 fut passée à Berlin et remplie par des travaux de musique religieuse. On était à la veille d'un grand mouvement national. Meyerbeer écrivit une cantate à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de sa mère, puis un *Stabat Mater*, un *Te Deum*, un *Miserere*, un chœur sur ces paroles : *Dieu est mon pasteur*. Ce morceau fut chanté à l'Académie de Chant berlinoise. Kohut, à qui ces détails sont empruntés, nous affirme que Meyerbeer passa aussitôt pour un des meilleurs interprètes du réveil national. Mendel nous apprend, d'autre part, qu'Amélie Beer travaillait en ce temps-là pour les blessés et qu'elle était un des membres les plus actifs d'une société présidée par la princesse Guillaume.

Ce n'est là qu'un entr'acte dans la carrière du jeune maître. Meyerbeer va reprendre la route du théâtre. Son ami C.-Marie de Weber se met de la partie et la direction du théâtre de Stuttgart con-

sent à représenter *Abimélek*. L'auteur se rend à Stuttgart pour surveiller les répétitions. Les choses vont mieux qu'à Munich, sans toutefois aller au mieux : le succès d'estime s'obtient sans difficulté, rien de plus cependant. Le 20 octobre 1814 *Abimélek* reparaîtra sur une autre affiche celle du Théâtre de Carinthie, à Vienne, et ce sera une déroute.

Vienne n'est pourtant pas hostile à Meyerbeer. Se fait-il entendre comme pianiste ? On ne lui marchande pas les bravos. Moschelès, qui assiste aux concerts, place Meyerbeer à un rang des plus hauts parmi les virtuoses de son temps : même il donne à entendre que si Meyerbeer limite ses ambitions à celles du virtuose, bien peu d'artistes réussiront à l'égaler. Il est possible. Encore est-il que les éloges et les applaudissements n'empêchèrent point notre pianiste de se trouver un grand rival et de tout entreprendre pour mériter de lui être comparé : Hummel. Il travaille en secret et s'efforce de changer sa manière. Il renonce même à publier ses compositions pour piano dont quelques-unes seulement étaient écrites et qui avaient plein succès. Craignait-il, en les publiant, l'effet de ses compositions sur le talent des pianistes contemporains et se tenait-il en garde contre d'éventuels concurrents ? On l'a prétendu. La vérité est que Meyerbeer aimait

réussir et qu'il lui déplaisait de jouer sans atouts. La vérité est aussi — ses biographes du moins le prétendent — qu'il en était de Meyerbeer virtuose comme plus tard il devait en être de Meyerbeer compositeur. Il avait une excellente attaque, le jeu brillant, en quoi l'on reconnaissait l'élève de Clementi. Il n'avait ni la pureté, ni la grâce, ni le charme de Hummel.

Pendant le séjour à Vienne[1], Beethoven faisait répéter son grand poème symphonique : *Chant de victoire de Wellington.* Hummel dirigeait l'artillerie d'orchestre, Moschelès tenait les cymbales, Meyerbeer la grosse caisse. Beethoven n'avait guère apprécié ses services : « Meyerbeer était mou, il manquait d'ardeur, il arrivait en retard, il frappait sur son instrument à tort et à travers... »

Histoire ou légende, authentique en tout ou seulement en partie, à moins qu'il n'ait été inventé de toutes pièces, et cela s'est vu maintes fois dans les biographies d'artistes, le détail est sans importance. Ce qui importe davantage, c'est le contraste entre les succès de Meyerbeer pianiste et l'accueil presque indifférent que reçoit à Vienne Meyerbeer compositeur.

Meyerbeer n'hésite point sur ce qui paraît

1. Kohut, *Meyerbeer,* p. 21.

être sa vraie vocation. Et cependant il ne se prend guère pour un grand homme méconnu. Ses échecs, ne reculons pas devant le mot, ne le découragent point; mais ils l'avertissent. Et quand Salieri, le *Kapellmeister* de la cour, lui donnera le conseil d'aller respirer l'atmosphère musicale d'Italie, il suivra le conseil, et en même temps l'exemple de ses grands maîtres de prédilection Gluck et Mozart. — Le voilà donc en route pour l'Italie, mais par le plus long des chemins : la France. On raconte qu'il y séjourna juste assez pour y écrire un *Bachelier de Salamanque*, un *Robert et Élise*, jamais représentés d'ailleurs.

En Italie, Meyerbeer reçut le coup de foudre et peu s'en fallut qu'il ne s'en relevât converti. Il entendit *Tancrède* et il y découvrit un nouveau monde musical. On sait l'admiration de Stendhal pour cette œuvre où la mélodie coule à pleins bords, sans que ce soit jamais aux dépens de l'accent dramatique. Ce qu'on sait moins, car on prend assez rarement la peine de lire cette partition, l'une des plus vivantes de son auteur, et certes, si j'ose dire, la plus profondément... aimante[1], c'est que toute la sensibilité de Bellini

1. Je risque cette épithète en raison d'un caractère général, commun à toute musique et que l'on ne remarque pas assez. La musique est comme un vivant qui rit ou pleure, est triste ou gai,

s'y trouve, alors que Bellini ne fait presque que de naître; et qu'il s'y ajoute un art auquel jamais Bellini n'atteindra. Meyerbeer s'aperçut, du premier regard, que *Tancrède* n'aurait jamais vu le jour s'il ne s'était trouvé, pour l'écrire, que des compositeurs allemands et il admira sans réserves,... peut-être, même, sans désespérer d'imiter. Il imita certes du mieux qu'il put et il n'eut pas à s'en plaindre. Après deux ans de lectures, d'études et d'exercices, il fait représenter à Padoue en 1818 une *Romilda e Costanza* qui reçoit un accueil favorable. En 1819 on applaudit à Turin sa *Semiramide riconosciuta*. En 1820 *Emma di Resburgo* triomphe à Milan, *Margherita d'Angiù* à Venise. Celle-ci prend la route de France. *Emma di Resburgo* passe d'Italie en Allemagne et en Autriche. Partout on l'acclame. Une reprise d'*Abimélek* réussit également, à la grande joie de C.-M. de Weber.

En 1823, Meyerbeer qui était déjà d'une santé fragile retourne à Berlin. Les soins exigés par sa santé ne l'empêchent point de travailler pour le théâtre royal. Il écrit une *Porte de Brandebourg* (*Das Brandenburger Thor*) qui d'ailleurs ne sera jamais portée au théâtre.

L'année 1824 est plus qu'une année heureuse :

aime ou gronde, s'amuse ou s'attache : elle « a » des états d'âme et c'est par contagion qu'elle les fait naître.

le succès d'*Il Crociato* dépasse tous les autres, et le nom de Meyerbeer retentit partout dans les deux mondes. Le nouvel opéra, qui compte presque autant de jours glorieux que de représentations, excite à Londres un enthousiasme général. Il passe l'Atlantique et l'enthousiasme recommence à Rio de Janeiro. L'empereur du Brésil confère à l'auteur d'*Il Crociato* l'ordre de la Croix du Sud. Paris seul refusa d'applaudir. Les uns ont prétendu que l'œuvre n'était point assez rossinienne et que le public lui en tenait rigueur. D'autres ont attribué l'échec à un accident comique. Dans l'une des scènes les plus pathétiques de l'opéra figure un jeune enfant. Il n'a qu'à se montrer sans rien dire. L'enfant se montra, ne dit rien, mais il se mit à bâiller en mesure, et jusqu'à presque s'en décrocher la mâchoire.

Je prie de remarquer avec quelle aisance, si l'on n'y prenait garde — et même en y prenant garde — la biographie de Meyerbeer dégénérerait en nomenclature ou en *curriculum vitæ*. C'est qu'elle n'est remplie que par des événements d'art. Quand Meyerbeer ne fait pas représenter, il fait répéter, quand il ne fait pas répéter, il travaille et prépare. Certes il est encore à l'âge des distractions et il ne s'en prive guère : mais il se tient en garde contre les aventures.

A Padoue, la *prima donna* s'est mis en tête de l'épouser. Meyerbeer refuse. La *prima donna* insiste et menace de faire un charivari. Meyerbeer tient bon. La *prima donna* tient sa promesse. Le soir de la répétition générale, artistes et instrumentistes, chacun s'est donné le mot. Personne ne part au moment voulu ; nul ne chante ou ne joue en mesure. Le public, bon enfant, rit de tout son cœur. Le lendemain tout rentre dans l'ordre ; et Meyerbeer n'épousera point.

Il n'épousera point davantage une jeune Milanaise qui l'a fort bien accueilli, avec laquelle il fait de la musique sous l'œil d'une mère vigilante... ou complice. La mère, a-t-on prétendu, eût consenti au mariage. Meyerbeer d'autre part, n'eût jamais consenti à changer de religion. La vérité est que Meyerbeer avait un autre amour en tête, beaucoup plus sérieux celui-là. Un beau matin arrive une provocation en duel. Meyerbeer demande des explications. On lui en refuse. Meyerbeer va aux informations. Il apprend que celui qui le provoque est un jeune marquis épris de la jeune dame et pour le meilleur des motifs. Là-dessus Meyerbeer rassure son rival, lui donne sa parole d'honneur qu'entre la dame et lui les rapports sont restés amicaux, qu'ils n'ont jamais été, qu'ils n'iront jamais plus loin.

Et il se retire. Meyerbeer, en fait de roman, n'aimait que ceux qui ne finissent pas : c'est qu'il avait l'imagination plus que médiocrement romanesque.

Les biographes de Meyerbeer, Schucht, Mendel, Kohut, entre autres, se sont demandé quel avait été le but du voyage en Italie. Meyerbeer y allait-il chercher un idéal d'art? S'y rendait-il pour s'alléger la mémoire et se fortifier l'imagination? La vérité est que *Tancredi* lui découvrit une forme d'art qu'il ne soupçonnait point. La vérité est encore que Meyerbeer sous l'influence des maîtres italiens prit l'habitude du style vocal dramatique sans trop se départir de ses tendances naturelles qui, sans le détourner du théâtre, le disposaient au genre symphonique. Enfin, l'on peut ajouter, et cela sans nuire à la mémoire du compositeur, que Meyerbeer était parti pour l'Italie avec l'espoir d'y trouver ce que lui avait refusé l'Allemagne : le succès. Il voulait réussir ce qui était dans son droit, et réussir par des moyens d'une efficacité reconnue. Peut-être aurait-il eu mieux à faire. Peut-être, se connaissant, après tout, mieux que personne, fit-il de sa vie d'artiste le meilleur emploi.

C.-M. de Weber osa l'en blâmer. Le grand succès d'*Emma di Resburgo* ailleurs qu'en Italie lui fit « saigner le cœur » et chercher une diver-

sion à ce succès regrettable. D'où la reprise d'*Abimélek* qu'il surveilla, dont il assura la réussite en dépit des échecs précédents. Même il parvint à retourner l'opinion sur la valeur de l'œuvre. Il alla même jusqu'à publier un long article sur *Abimélek*, sur *Emma de Rohsburgh*, et principalement sur Meyerbeer, dont il vanta les talents jusqu'à l'élever au-dessus de tous les pianistes et de tous les compositeurs du temps : Beethoven ne l'oublions pas avait encore sept ans à vivre, et il devait mourir avant la soixantaine[1]. Quant à C.-M. de Weber, il n'avait pas encore donné *Freischütz*. L'article a été transcrit par Kohut et M. de Curzon l'a résumé[2]. Il tient du panégyrique par l'absence à peu près totale de réserves ; il en diffère par l'absence à peu près complète de toute épithète excessive et par un souci constant de précision. On peut donc, en s'appuyant sur cet article, et tout en constatant la renommée dont jouissait Meyerbeer à la fin de sa période italienne, l'estimer de beaucoup supérieur à cette renommée. On peut aussi craindre que, sans méconnaître la rareté de ses dons, il ne se soit assez défié de ses propres forces

1. Mais Beethoven malgré *Fidelio* ne comptait guère comme musicien dramatique, Mozart et Gluck étaient morts.

2. Dans son excellent *Meyerbeer* où l'on trouve une claire et alerte biographie du compositeur.

pour suivre le goût du public au lieu de diriger ce goût. Et si l'on osait aller jusqu'au bout de ses craintes, on se demanderait si Meyerbeer, à mesure qu'il gagnait en savoir, ne perdait pas en foi, j'entends de cette foi inséparable d'une vraie vocation, autrement dit d'un vrai programme d'idées à semer sur sa route. Lui si propre à dire tant de choses et à les bien dire, avait-il décidément quelque chose à dire? Et peut-être ne dépasserai-je pas de beaucoup la vérité en préjugeant que la question, telle que je me la pose, C.-M. de Weber, lui aussi, et seul avec lui-même, se l'est posée. Les œuvres d'avant 1825 ne justifiaient que trop ses inquiétudes. Les œuvres qui se préparent et que, pour entendre, Weber est mort trop tôt les auraient-elles dissipées? C'est ce que nous saurons mieux au terme du présent livre.

En attendant, et si nous devions répondre par l'affirmative, le cas de Meyerbeer serait loin d'être isolé. Ceux qui écrivent pour le théâtre et n'écrivent que pour le théâtre seraient très probablement demeurés silencieux, si les personnages de leur fantaisie ne leur avaient successivement prêté leur voix. Sans eux, ils se seraient apparus à eux-mêmes comme n'ayant rien à dire. On n'a point assez réfléchi aux conditions du travail de l'homme de théâtre, à ce

qu'un tel travail implique et à ce qu'il exclut. Or, sans exclure l'invention proprement dite, il doit lui arriver d'en exclure la spontanéité première et tout ce qui vient du hasard. Et je ne vois guère de raison pour empêcher la règle de s'appliquer au musicien. Mais que parlé-je de l'homme de théâtre comme si l'avocat, lui aussi, ne rentrait dans le genre, lui qui, pour se trouver des idées à exprimer a besoin tout d'abord de se trouver des causes à défendre? En d'autres termes, il est de par le monde des artistes et des écrivains, des talents auxquels, pour éclore, quelque collaboration est indispensable. Et Meyerbeer est cet écrivain-là. Et il l'est à un degré qu'aucun de ceux dont le nom reste dans l'histoire ne surpassera guère. Voilà ce que l'on peut affirmer au lendemain d'*Emma di Resburgo* et même d'*Il Crociato*.

Près de six ans vont passer sans que le nom de Meyerbeer se rencontre sur l'affiche d'aucun théâtre d'Europe, au-dessous d'un titre nouveau. On aurait beau jeu d'en conclure, puisqu'en fait le compositeur va changer de manière, qu'il mit de longues années à préparer son renouvellement. Je ne crois pas que le succès d'*Il Crociato* ait paru à son auteur immérité ou même simplement exagéré. S'il quitta l'Italie, ce ne fut certainement point à contre-cœur. Les circonstances,

toutefois, y aidèrent. Sa mère vint le chercher en Italie et l'emmena à Berlin. Il y fut assez à temps pour assister aux derniers moments de son père. Le coup fut soudain et rude. Meyerbeer, jusqu'alors, et il en a fait ingénument l'aveu, ignorait la souffrance. Quand elle vint, il accepta l'épreuve, non jusqu'à se laisser abattre, mais jusqu'à se laisser instruire par tout ce que la douleur nous dévoile d'horizons prochains ou de perspectives lointaines ; et quand il assurera plus tard à son biographe Schucht, qu'au point de vue musical, la douleur avait fait de lui un autre homme, il s'exprimera, croyons-nous, en toute sincérité. La mort de Beer détermina vraisemblablement son fils à réaliser un projet caressé depuis longtemps. Il épousa en 1827 Minna Mosson, sa cousine germaine et l'une de ses amies d'enfance, « dont l'image, nous dit Kohut, permit à Meyerbeer de rester à peu près insensible aux séductions de la femme italienne. » Sur les quatre enfants qui naquirent de ce mariage et dont les deux derniers, deux filles, sont encore vivants à l'heure où nous écrivons ; les deux premiers eurent la vie très courte et leur mort, si tôt après leur naissance, acheva ce qu'avait commencé le malheur survenu en 1825. Meyerbeer ne sombra point dans le désespoir : il se recueillit de plus en plus profondément

dans son chagrin. Même, il crut avoir, pour toujours, renoncé au théâtre. Il n'en continuait pas moins à écrire, mais dans le genre religieux; et peu importait, à cet israélite fidèle au culte de ses ancêtres, que ce fût pour l'église, le temple ou la synagogue. Durant dix-huit mois, il produisit sans relâche; ce furent d'abord des psaumes, ensuite des mélodies; quelques-unes, en assez petit nombre, il est vrai, deviendront célèbres.

Sans un séjour en France, et la rencontre de Scribe, on peut supposer que l'activité théâtrale de Meyerbeer ne se serait point ranimée de sitôt. On sait quel fut ce réveil. Le 22 novembre 1831, Scribe, Germain Delavigne et Meyerbeer donnaient *Robert le Diable* à la France. Le cadeau, dont se passeraient fort bien nos jeunes dilettantes d'aujourd'hui, fut jugé, en ce temps-là, d'un prix inestimable. Le succès de *Robert* dépassa celui de *Guillaume Tell*; et Rossini eut dans Meyerbeer un rival avec lequel il lui déplut de se mesurer désormais. Les amis de Rossini ont prétendu que Meyerbeer avait toujours l'argent à la main pour soutenir sa gloire et qu'on aurait lutté avec désavantage contre ce concurrent millionnaire assez riche pour payer sa gloire et pour l'entretenir au poids de l'or. Il se peut que Meyerbeer, à qui les sévérités éventuelles de la critique causaient une terreur d'enfant, ait acheté quel-

ques éloges : même il lui serait arrivé d'en payer de sincères, qu'il n'y aurait point à en être surpris. Je doute fort que Liszt ait jamais été homme à faire acheter son silence. Or, Liszt ne fit point attendre ses témoignages d'admiration. Et puis il y a quelqu'un sur qui l'argent ne saurait avoir prise. Ce quelqu'un est le public et cette fois, plus encore qu'au moment d'*Il Crociato*, on peut parler du public des deux mondes. S'imagine-t-on d'ailleurs que Balzac eût pris la peine d'écrire une nouvelle dont le titre est *Gambara* et dont le vrai sujet est *Robert le Diable*; une nouvelle où *Robert le Diable* est analysé, décomposé, dépecé même; à plus forte raison, détaillé de part en part, et plus que morceau par morceau, et presque toujours avec une compétence de laquelle Honoré de Balzac ne s'était encore jamais vanté ;... s'imagine-t-on cela, s'il ne s'était agi de fixer dans la mémoire des hommes, et de le fixer en l'embellissant, le souvenir d'une glorieuse soirée dans une des époques les plus glorieuses de l'esprit français, car c'est à l'esprit musical français que *Robert le Diable* fait honneur ?

Nous avons assez de choses à dire et trop peu de pages pour les dire : aussi nous épargnerons-nous de relire, fût-ce en abrégé, les pages fécondes et suggestives de *Gambara*. Je laisse

aux balzaciens d'aujourd'hui le soin de décider si c'est Balzac qui les a pensées, car elles sont de sa plume. Je gagerais volontiers qu'elles ne sont que de sa plume, car si elles sont à peu près partout intéressantes et parfois excellentes, elles trahissent en quelques endroits un auteur insuffisamment informé des choses dont il parle. Quelques lignes de Liszt, inspirées par le succès de *Robert*, dénotent une rare intelligence de l'œuvre et de la place qui lui revient dans l'histoire du théâtre romantique : un parallèle précède entre Meyerbeer et Scribe et qui n'a rien d'un parallèle à la Plutarque, attendu qu'au lieu de les opposer, Liszt les apparente. Aurait-il saisi, mieux que la plupart des Français, ce qu'il y avait de romantique dans l'imagination de Scribe ?

On sait, qu'en Allemagne, *Robert le Diable* réussit à souhait devant le public, moins devant la critique. Schumann et Mendelssohn refusèrent d'admirer. Il étaient pourtant, l'un et l'autre, romantiques. Mais ils étaient poètes l'un et l'autre : *inde iræ*. Le nouvel opéra n'en fit pas moins son tour du monde; et ce fut un bien autre voyage que celui d'*Il Crociato*. D'abord on le traduisit dans presque toutes les langues. On le représenta presque partout, dans les petites villes et pas seulement dans les grandes; et l'en-

thousiasme fut universel. A la Nouvelle-Orléans, l'œuvre fut représentée en même temps au théâtre français et au théâtre anglais. Elle le fut à la Havane, à Mexico, en Chine, à Alger. Un succès de ce genre ne se renouvelle que de loin en loin dans un même siècle.

Cela n'empêcha point le Directeur général de la Musique à la cour de Berlin, Gaspard Spontini, de faire la grimace et de donner le signal du mécontentement[1]. Il inspira, dit-on, maint article défavorable. La cour du roi de Prusse n'y attacha guère d'importance : le roi nomma Meyerbeer chef d'orchestre de la Cour. Meyerbeer excellait d'ailleurs dans l'art de « diriger » une exécution, et surtout dans l'art plus difficile de la préparer.

Cette nomination ne fit point désarmer les adversaires : *Robert le Diable* fut épluché, on en releva les faiblesses et les fautes comme s'il s'agissait d'un devoir d'écolier. Voulait-on empêcher Meyerbeer de s'établir dans son pays d'origine et lui rendre intolérable le séjour de Berlin ? En France, au contraire, les éloges ne

1. Meyerbeer avait son homme d'affaires dans un médiocre compositeur de contredanses et de romances, un certain Louis Gouin « chef de départ » au service du départ et de l'arrivée à l'Hôtel des Postes. D'après Kohut, Spontini mystifié par une plaisanterie de Heine racontait que Louis Gouin, était le véritable auteur de *Robert*.

tarissaient pas. Le roi des Français envoyait à Meyerbeer la croix de la Légion d'honneur ; l'Institut lui ouvrait ses portes au titre d'associé étranger.

Ne sourions ni ne médisons, en songeant à ces consécrations officielles dont les artistes, même aujourd'hui, encore, se passeraient difficilement. Il ne leur suffit pas d'être renommés, et ils doutent de leur gloire jusqu'au jour où les pouvoirs publics leur donnent le droit d'en porter des signes. Meyerbeer était précisément de ceux qui attachent le plus grand prix aux consécrations officielles. Et nous pouvons croire que les beaux jours de sa vie furent, en même temps que ceux où il fit applaudir une œuvre nouvelle, ceux où il reçut un diplôme ou une décoration. Il lui arrivera plus tard d'être nommé docteur, *honoris causà*, de la vieille Université d'Iéna et il s'en montrera naïvement joyeux. C'est que pour se grandir dans sa propre opinion il ne savait point se passer de l'opinion d'autrui. Ainsi nous offenserions la mémoire de Meyerbeer si nous prétendions qu'entre *Robert* et les *Huguenots*, à part la mise en train de ce dernier opéra, rien d'important ne s'est passé dans sa vie.

Insisterons-nous maintenant sur ce que le

succès des *Huguenots* eut de complet et de décisif ? Il égala celui de *Robert* devant le public. Devant la critique il le surpassa.

Les deux articles de Berlioz dans le *Journal des Débats* sont entièrement à relire. Ils ne sont pas écrits sur le ton du pagégyrique. Ils n'accordent point à toutes les parties de l'œuvre un mérite égal. Et ce qui est meilleur encore, ils distinguent entre les genres de mérite. Une idée générale s'en dégage : c'est que Meyerbeer sait écrire pour le théâtre comme pas un de ses émules, et que, dans l'art d'exprimer les sentiments et les passions, sinon tous les sentiments et toutes les passions, et de les exprimer par des moyens originaux, souverainement efficaces, on ne lui connaît point de rival. Lisez entre les lignes et vous en conclurez qu'au regard de Berlioz, et pour parler comme autrefois Joubert, les « qualités d'emploi » l'emportent sur les « qualités d'essence ». Et vous comprendrez tout de suite pourquoi Schumann au lieu de suivre le mouvement d'admiration essaya de l'enrayer. Il ne tolérait pas qu'en Allemagne on eût osé comparer l'auteur des *Huguenots* à celui de *Fidelio*, pas plus d'ailleurs qu'au lendemain des *Huguenots* Henri Heine n'acceptait la comparaison de Meyerbeer avec Gœthe.

Jugez plutôt : « C'est très justement que l'on

« comparait hier au foyer de l'Opéra, l'art de « Meyerbeer avec celui de Gœthe. Seulement « en opposition avec Gœthe, l'amour de son « art a pris chez notre grand maestro un carac- « tère si passionné que ses admirateurs s'in- « quiètent pour sa santé. C'est à cet homme que « s'applique véritablement cette image orientale « de la bougie qui, tandis qu'elle éclaire les « autres, s'éteint elle-même. Aussi est-il l'ennemi « déclaré de tout ce qui est antimusical, de « toutes les fausses notes, de tout ce qui grogne « ou miaule et l'on raconte les choses les plus « comiques sur son antipathie pour les chats... « Imaginez qu'au dernier jour du monde un « ange sonne faux de sa trompette, Meyerbeer « restera tranquille dans sa tombe plutôt que « de prendre part à l'universelle résurrection... » Voilà comment Henri Heine entendait louer son compatriote[1].

Et cependant l'impulsion était donnée et l'admiration gagnait de proche en proche. Après Paris, c'était la province; après la France, c'était l'Europe; et cela devait durer même après les grandes et glorieuses journées de Bayreuth. Le roi Léopold de Belgique décora Meyerbeer: on lui envoya un diplôme d'honneur de membre

1. Cf. *De tout un peu* : Traduction française, in-12. Paris.

de la Société des Amis de la Musique de l'Empire d'Autriche.

Un an plus tard, Meyerbeer se rendait aux eaux de Bade; il allait voir sa mère à Berlin. En 1838, il revenait à Paris et proposait à Scribe le sujet de l'*Africaine* auquel il avait pour la première fois songé pendant son séjour en Allemagne. Scribe se mit au travail, ébaucha un livret. Le livret déplut : le librettiste comprit mal ce que le compositeur désirait. Ils n'étaient pas encore parvenus à s'entendre quatre ans plus tard, au moment où Meyerbeer, nommé Directeur général de la Musique à la cour royale de Berlin, se préparait à partir pour aller remplacer Spontini. Cette nomination lui valait, par an, 4.000 marks d'honoraires.

A la cour de Berlin, on lui fit fête. Le quatrième acte des *Huguenots* fut joué au palais du roi ; le rôle de Valentine était tenu par Mme Ungher-Sabatier dont la célébrité datait de la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Franz Liszt était au piano d'accompagnement. En 1843, l'Académie de Berlin recevait Meyerbeer parmi ses membres.

Il s'était d'ailleurs mis résolument à la besogne et dès son entrée en fonctions il s'était concilié toutes les sympathies, et comme compositeur et comme chef d'orchestre. On ne tarda guère à

s'apercevoir de sa grande ouverture d'esprit et de la nature hospitalière de son goût musical. Il avait d'ailleurs une mission des plus délicates et des plus importantes. Rien que par le choix des œuvres qu'il décidait de mettre à l'étude, il contribuait à la culture musicale des gens de Berlin et, dans une large mesure il la dirigeait, ne payant de sa personne que dans les grandes circonstances : cet homme à qui rien n'était moins indifférent que l'entretien de sa propre gloire, s'effaçait devant les autres, à commencer par les grands morts, à continuer par quelques vivants de mérite. On ne saurait lire avec trop d'attention les pages consacrées par Schucht sur *Meyerbeer Generalmusikdirektor*[1]. On ne saurait leur reprocher un excès de concision, bien au contraire. Elles méritaient pourtant d'être écrites, car elles nous montrent Meyerbeer à la Cour de Berlin en compagnie des grands hommes d'alors dont le roi recherchait la société tels un Humboldt, un Schelling, un Tieck, un Cornélius. On m'a raconté jadis que Meyerbeer était assidu aux réunions d'A. Sax, le célèbre inventeur du saxophone et le rénovateur du matériel musical de nos régiments. Il écoutait beaucoup et parlait peu : souvent il prenait des notes. Je ne vois

1. Schucht. *Meyerbeer's Leben und Bildungsgang*, etc... Leipzig, 1869, p. 274-287.

point d'ici Meyerbeer prenant des notes pendant que Schelling parlait. Je n'ai pas de peine à me le représenter dans l'attitude de l'homme qui écoute et qui attend avec la plus inlassable patience son tour de parole. Et j'ai encore moins de peine à comprendre à quel point l'honneur à lui fait par « son roi » le jour où il lui confia la succession de Spontini lui fut sensible. Tout ce qui avait un caractère officiel comptait pour beaucoup à ses yeux. Ensuite, et depuis son enfance, il savait le profit des conversations fréquentes avec les représentants les plus éminents de l'art et de la pensée. Ajouterai-je qu'il était attaché à son pays natal et tenait en haute estime les qualités d'esprit de Frédéric-Guillaume IV? Il s'entretenait souvent avec le roi, écoutant toujours ses avis, en profitant parfois peut-être, parfois leur résistant. Frédéric-Guillaume ne s'était-il pas mis en tête qu'on pourrait faire des chefs-d'œuvre en écrivant de la musique sur les textes d'Eschyle et de Sophocle et que l'homme capable d'écrire ces chefs-d'œuvre était Meyerbeer? Meyerbeer refusa de se laisser convaincre. Les arguments de Meyerbeer n'eurent pas raison des dernières résistances royales. Il fallut bon gré, mal gré, passer à un commencement d'exécution et composer un chœur pour les *Euménides* d'Eschyle. Auparavant Meyerbeer y était allé de

sa plume. Il venait d'écrire une *Fête à la cour de Ferrare*, puis une « Danse aux Flambeaux » (*Fackeltanz*) pour les noces du prince Max de Bavière et de la princesse Marie de Prusse. Il va sans dire qu'en raison de l'amitié du roi et des égards dont il fut l'objet à la cour royale, les ennemis de Meyerbeer le prirent de moins haut avec lui. Les jaloux se turent ou parlèrent bas. Même il se fit agréer d'un des grands familiers de Guillaume IV, le général de Radowitz, admirateur exclusif des anciens, profondément convaincu que les vrais maîtres de la musique avaient nom : Palestrina, Allegri, Scarlatti, que déjà Bach et Haendel avaient commencé la décadence..., etc. Le roi, fort heureusement, était d'un autre avis ; et si Meyerbeer n'en avait eu l'assurance, les opinions musicales de cet ennemi du temps présent l'auraient très certainement inquiété.

Ainsi l'entrée de Meyerbeer à la cour de Berlin fut le grand événement de sa vie temporelle. Qui en douterait d'ailleurs s'il lisait les lettres à Schucht, où il n'est question que de ses rapports avec le roi, avec les amis du roi? Ailleurs, il entretient son futur biographe de ses idées sur la musique et les musiciens, toujours à propos de ses fonctions de *Musikdirektor*. A en juger par ces lettres, Berlin aurait tenu plus de place

que Paris dans la vie de Meyerbeer. Il est vrai que ces lettres s'adressaient à un habitant de Berlin, tout disposé à écrire sur Meyerbeer et son œuvre, en langue allemande, et à l'adresse des adversaires allemands du compositeur.

L'Opéra de Berlin donna le 7 décembre 1844 *Ein Feldlager in Schlesien* (Le Camp de Silésie) texte de Rellstab, le rédacteur musical de la *Gazette de Voss*, musique de Meyerbeer. La fable était empruntée à la vie du grand Frédéric, le héros de l'œuvre. La pièce avait trois actes. Le second n'était ni plus ni moins qu'une excellente symphonie militaire. Nous en parlerons ailleurs à propos de l'*Étoile du Nord*, cette deuxième ou plutôt cette troisième édition revue et refondue du *Feldlager*.

La deuxième édition fut entreprise à la requête de Pokorny directeur du théâtre de Vienne. Meyerbeer consentit à modifier son œuvre et à la faire représenter sous le titre de *Vielka*, à la condition que Jenny Lind y tînt le premier rôle. Le succès fut considérable. Il suivit à une année de distance un autre grand succès, celui de *Struensée* (19 septembre 1846). Meyerbeer écrivit pour le drame de Michaël Beer, mort prématurément en 1834, de la musique de scène. Il fit précéder le drame d'une ouverture. La tragédie, dont la valeur était grande, et dont la renommée égalait

la valeur, en reçut un éclat extraordinaire.

L'automne de 1847 fut employé à la préparation d'une fête pour l'anniversaire de Guillaume IV. Meyerbeer, à cette occasion, surveilla les répétitions du *Rienzi* de Richard Wagner. Puis il s'occupa de son troisième grand opéra dont Scribe écrivait ou venait d'écrire le livret.

Le *Prophète* fut joué le 16 avril 1849 sur la scène du Grand Opéra avec le ténor Roger et la célèbre Pauline Viardot comme grandes vedettes. « Malgré le choléra et la révolution » (Kohut), ce fut pour Meyerbeer une soirée glorieuse. Le 3 mai suivant, Louis-Napoléon le nommait commandeur de la Légion d'honneur.

Berlioz s'inclina devant le *Prophète* un peu moins bas que devant les *Huguenots*. On se souvient en effet, que, même dans les *Huguenots*, il avait trouvé à préférer et à regretter. Le *Prophète*, d'ailleurs, réussit sensiblement moins dans l'opinion, et sans la critique, le troisième grand opéra de Meyerbeer, tout en se maintenant à une belle hauteur, serait sensiblement descendu au-dessous de ses deux aînés. En Allemagne, le critique Lindner compara le *Prophète* à un « menu » mal fait où les premiers mets emportent la bouche et empêchent de trouver de la saveur aux autres plats. Lindner se plaignait d'un excès de ... chromatisme (déjà !), d'un abus de

modulations, d'un excès de heurt dans les contrastes. Meyerbeer, à l'entendre, aurait été plus soucieux de frapper fort que de frapper juste, et d'étonner que de plaire. En France et à Paris, Roger et Mme Viardot soutinrent la renommée de l'œuvre nouvelle. Peu à peu on apprit à la juger et à la goûter comme elle méritait de l'être. On continua de lui préférer les *Huguenots*; mais on la mit au-dessus de *Robert* qui, déjà, commençait à vieillir.

Que va-t-il arriver dans la vie de notre compositeur, qui mérite d'être mentionné en dehors de la représentation de l'*Étoile du Nord*? Ce fut un grand succès à Paris et à Londres (février 1854). Meyerbeer s'essayait sur une autre scène et il y triomphait. Il est vrai que le genre dont est l'*Étoile du Nord* est le genre militaire : et notre compositeur s'y entendait. Même il y excellait comme pas un : la troisième grande *Marche aux Flambeaux* en *ut mineur* n'en est-elle pas un éloquent témoignage? Elle précéda d'une année la reprise du *Camp de Silésie* sous sa troisième et définitive espèce.

Le 4 avril 1859, l'Opéra-Comique représenta le *Pardon de Ploërmel*. Scribe était mort. Meyerbeer avait eu pour librettistes Carré et Barbier, les deux collaborateurs de Gounod, qui triomphait, à peu près en même temps, avec *Faust*.

Le *Pardon* atteignit vite sa centième représentation. L'œuvre se recommandait par des mérites dont la critique, à notre avis, n'a pas assez tenu compte.

La mère du compositeur vécut assez longtemps pour participer à la gloire de son fils. Et ce n'est pas sans motifs qu'Henri Heine lui donna le nom de « la plus heureuse des mères ». Elle mourut au lendemain des premières représentations de l'*Étoile du Nord*, le 27 juin 1854.

Son fils devait lui survivre dix années encore, assez longtemps pour avancer l'*Africaine* ; il mourut quand même sans y avoir mis la dernière main. Il mourut vite, dans son appartement de la rue Montaigne, sans que personne l'ait su malade. Je me souviens que la nouvelle de sa mort se propagea rapidement et qu'elle surprit à peu près tout le monde. Il fut malade très peu de jours et s'éteignit sans souffrance ni conscience, le 2 mai 1864. Tout jeune, il avait eu à surveiller sa santé. Même avant son mariage, il sentait les avertissements du mal, et tout en comptant avec ce mal, il en avait ralenti la marche, jusqu'à pouvoir travailler comme si la nature lui avait donné un corps robuste et victorieusement résistant.

On peut lire chez ses biographes, Mendel, Schucht, Kohut, le récit de ses obsèques françaises et allemandes, le résumé de son testa-

ment. Il résulte de ce testament que Meyerbeer avait l'âme généreuse et le cœur bienfaisant. En France, Emile Ollivier salua la dépouille du grand musicien; à Berlin, le grand rabbin Joëll, de Breslau, prononça des paroles d'une éloquence véhémente et d'une rare portée : jamais entrée dans la gloire ne fut ni plus fortement ni plus sincèrement célébrée. Quelques mois plus tard, le Secrétaire perpétuel de notre Académie des Beaux-Arts, Beulé, lut en séance publique un éloge de Meyerbeer dont on parle encore. Puis la postérité commença.

Nous voici donc au terme de cette courte biographie où nous avons cru devoir nous tenir à l'essentiel, en réduisant le plus possible la part de tout ce qui échappe à la vérification ou au contrôle. Pour tout ce qui touche à la personne et au caractère, nous avons cru devoir éviter l'encombrement des détails, ayant affaire à un homme d'une psychologie peu compliquée, homme de travail, de réflexion, de devoir, attentif à ses moindres pas dans la vie, essentiellement prévoyant et par là même prudent jusqu'à l'inquiétude. L'art de vivre n'était vraisemblablement pas autre chose à ses yeux, que celui d'éliminer la chance, et c'est un art d'une application difficile quand on exerce le métier d'artiste.

Meyerbeer était dit-on, superstitieux, et la chose est assez vraisemblable. Qu'il fût superstitieux « comme Napoléon », ainsi que le prétend Kohut, je n'en crois rien pour ma part, n'ayan jamais entendu dire que Napoléon ait attendu le samedi pour livrer une bataille quand il aurait pu la gagner le vendredi. Or, on nous raconte que Meyerbeer, qui n'avait pas vu les siens depuis six ans, était arrivé un vendredi aux portes de Berlin. Il attendit près de vingt-quatre heures pour en passer les portes. Voilà ce que Kohut affirme. On nous raconte aussi qu'il donnait un grand dîner aux critiques la veille de ses générales, qu'il achetait la presse, qu'il répondait aux éloges (?) de Henri Heine par des remercîments en espèces sonnantes. La vérité est qu'il aimait la gloire et qu'il lui eût déplu d'en ajourner la jouissance. La vérité est qu'il en savait assez le prix pour la mériter de tout son pouvoir. La représentation des *Huguenots* aurait lieu en 1835 au lieu de 1836, si Meyerbeer avait tenu sa promesse. N'étant pas prêt au jour convenu, il paya un dédit au directeur de l'Académie royale de Musique. Nul ne fut donc plus ennemi des succès à bon marché.

Je m'attends à déconcerter pas mal de lecteurs : car je n'ai rien dit des rapports entre

Meyerbeer et Richard Wagner[1]. Je ne suis vraiment pas sûr que le premier ait fait au second tout le mal dont le second se plaint. Je suis très sûr, d'autre part, qu'ils ne se seraient jamais mis d'accord, ni sur la façon d'entendre le théâtre, ni sur la nécessité, pour faire œuvre glorieuse, de préférer aux succès immédiats ceux dont on a des chances de n'être pas témoin. En bon israélite, Meyerbeer ne croyait, en fait de paradis, qu'à ceux dont l'entrée n'est pas interdite aux vivants ; et il faut bien convenir qu'à chacun de ses appels ces paradis se sont ouverts. Au bonheur d'avoir du talent il unissait le talent d'avoir du bonheur. C'est Berlioz qui l'a dit. Mais ce que Berlioz a dit, tout le monde l'a pensé après ou avant Berlioz, à commencer par Meyerbeer, peut-être. Car cet homme, qui aima la gloire et que la gloire aima, fut un bon et un juste. Il put se tromper comme tout le monde dans ses jugements et dans ses sentiments ; mais jusqu'à preuve indiscutable du contraire, je me refuserai à voir en lui l'artiste que les jeunes générations se plaisent à décrier, dont ils détestent les jalousies soi-disant mesquines et les rancunes prétendues inexorables. Ni des unes ni des autres nous n'avons guère trouvé la trace. Aussi le jour où Meyerbeer

1. M. de Curzon (*loc. cit.*) a touché la question avec tact, justesse et justice, et je crois inutile d'ajouter à ce qu'il a dit.

expira, je me figure volontiers le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, esquissant un geste de bénédiction à l'adresse de ce mortel dont, soixante-treize ans auparavant, il avait béni la naissance en lui préparant les moyens d'une vie à la fois facile et laborieuse, jalonnée par des œuvres autour desquelles, s'il se livre des disputes, il se groupe encore un nombre respectable d'admirateurs convaincus.

L'ŒUVRE

I

PÉRIODE ALLEMANDE. L'ORATORIO
DIEU ET LA NATURE

Avant de résumer l'œuvre de Meyerbeer dans sa période italienne, la seule qu'il soit permis de juger puisque de la première période — on pourrait lui donner le nom de période allemande — on ne connaît à peu près rien, profitons d'un heureux hasard pour donner notre impression sur *Gott und die Natur*, *eine lyrische Rapsodie von Herrn Aloïs Schreiber*, *in Musik geseltzt von J. Mäyerbeer*.

Le titre qu'on vient de transcrire est celui d'un manuscrit donné par Charles Malherbe à notre bibliothèque du Conservatoire. L'écriture du manuscrit n'est pas de Meyerbeer. Le manuscrit provient de Gottfried Weber, l'un des

condisciples de Meyerbeer à Darmstadt, et date de 1811. Meyerbeer avait alors vingt ans.

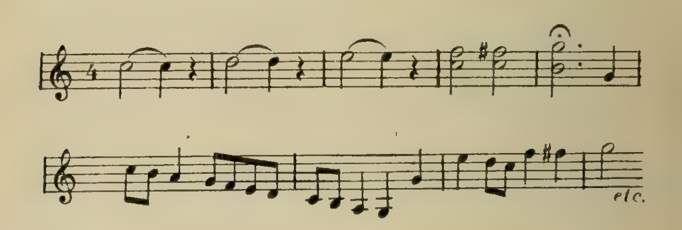
On sait que cette *rapsodie* fut l'œuvre de début du jeune maître, la première sur laquelle il consentit à se produire et à se laisser juger. Schucht a résumé les impressions du public. Et ces impressions, plutôt favorables, exemptes d'enthousiasme, toutefois, convenons-en, correspondent assez exactement au genre de valeur de l'œuvre. Elle est née à Darmstadt. Elle s'est formée, elle a grandi, selon toute vraisemblance, sous l'œil vigilant et attentif de l'abbé Vogler. Et vraisemblablement aussi le digne abbé la consacra de son approbation.

C'est en effet un chef-d'œuvre que nous avons là ; chef-d'œuvre au sens corporatif du terme, l'équivalent d'une excellente thèse de doctorat, le travail d'un élève aspirant à devenir un maître, n'ayant, dès lors, plus rien à apprendre de ses maîtres. L'élève est avisé, instruit, averti, prompt à tirer parti de ses ressources, hardi à l'occasion, mais sans impatience, non point avare de ses effets, tant s'en faut, capable de les ménager néanmoins, au besoin, même, de les faire attendre. Habile au maniement de l'orchestre, il en espère beaucoup, car il sait tout ce qu'on en peut obtenir et il sait l'obtenir. Ce qui manque le moins est de l'ordre des choses qui s'apprennent. Mais

de ce qui ne s'apprend pas, si l'on ne saurait aller jusqu'à dire notre jeune auteur dépourvu, il n'en est guère prodigue : plus de vigueur que de fougue, plus de clarté que d'élan et, pour me servir des vieux termes en usage, plus de savoir que d'inspiration véritable. Comparez la première œuvre de Meyerbeer, celle-ci, avec le *Demetrio e Polibio*, écrit par Rossini au moment où il ne savait encore rien, pour ainsi dire, et vous sentirez la différence. De l'auteur du *Demetrio* on peut tout espérer ; c'est l'œuvre d'un adolescent de génie. Le *Gott und die Natur* est l'œuvre d'un esprit musical déjà mûr et qui pourra, peut-être, se passer de génie.

A ceux qui se demanderaient dans quelle mesure ce jugement sur l'ouvrage du début d'un grand homme ne se ressent point de ce que l'on sait ou l'on croit savoir, sur l'ensemble de son œuvre et de sa carrière, je répondrai, très franchement, que l'histoire d'un grand homme doit être préparée à reculons, et que si l'on s'intéresse à tout ce qui est sorti de sa plume, c'est parce qu'il en devait sortir des œuvres importantes et significatives. On ne saurait rien de l'auteur de *Dieu et la Nature* en dehors de cet oratorio, qu'on serait moins sensible à ce que j'appellerai ses « tendances excentriques ». En maint passage, nous sortons de l'oratorio et nous

passons les frontières du poème symphonique. Il n'est guère de page où ne se manifeste l'aptitude du jeune musicien à mettre un texte en musique, à traiter un sujet en s'inspirant du sujet lui-même, sans en avoir rien composé ou même esquissé d'avance. Le style manque souvent de souplesse et d'aisance : même il côtoierait la trivialité. Il n'est jamais ou presque jamais banal : point de recours aux lieux communs. Point d'affectation non plus. J'en atteste ces lignes d'introduction où se montre le souci de bien rendre ce qui est donné à rendre et de se conformer à son texte. Il s'agit d'un chant d'action de grâces, quelque chose comme d'un *Gloria in Excelsis* :



Ainsi débuta la période allemande de la carrière d'un artiste qui, fidèle à la méthode et aux leçons d'un maître renommé d'Allemagne, était destiné à ne jamais réussir en pays germanique que par des œuvres acclamées ou applaudies à l'étranger.

II

LA PÉRIODE ITALIENNE

La période italienne de Meyerbeer est marquée par une suite de succès : des succès dont plusieurs furent des victoires. Le nombre des œuvres représentées est assez grand pour attester, chez le compositeur, une remarquable aisance dans l'art d'emprunter. Car il emprunte. Et s'il est le premier à s'en apercevoir, il est le premier à se tenir en garde contre tout ce qui pourrait trahir l'origine étrangère de sa culture. Oubliera-t-il donc ce qu'il doit à ses maîtres ?

Il se souviendra d'eux mais pour le plus grand profit de ce style dramatique italien dont il s'est étonnamment approprié jusqu'aux moindres gestes. On saluera plus tard dans les *Huguenots* un chef-d'œuvre de musique française (et l'on n'aura point tort) mais pas au degré où des opéras tels que *Marguerite d'Anjou*, *Emma de Rohsburg*, *Il Crociato* réussirent à prendre l'empreinte italienne. Ils sont « marqués » de la première page à la dernière. Les qualités de l'école y brillent du meilleur éclat, et les défauts de ces qualités dont il eût été vraisemblable qu'une oreille étrangère profitât — pour les

éviter, — eux aussi, presque partout se montrent. Je comprends que C.-M. de Weber se soit inquiété de ces œuvres : elles sont d'un transfuge au sens propre du terme. Et si je viens d'écrire le mot transfuge, c'est que les ouvrages de Meyerbeer où l'unité du style se maintient le mieux sont compris dans la période italienne. Ne disions-nous pas tout à l'heure qu'il ne répudiait pas entièrement ce qu'il devait à ses maîtres ? En effet, il écrit avec soin, avec réflexion, avec méthode : il suit de près la situation, il évite les contre-sens dramatiques. A ses précautions pour les éviter, un juge averti se demanderait quel maître italien du temps présent lui a donné le précepte ou l'exemple. Et vainement il s'interrogerait : il s'étonnerait de ces récitatifs où rien n'est abandonné au hasard ; il admirerait la prédilection de l'écrivain pour ce que je me permettrai d'appeler les moments de chômage mélodique, où il s'agit bien plutôt d'accentuer et d'exprimer que d'écrire. Soulignons donc les qualités de l'homme de théâtre mais, souvenons-nous-en, ce fut en Italie que le génie de la musique produisit ses premiers hommes de théâtre. Libre à nous maintenant, d'admirer qu'il n'en ait guère plus coûté à « Giacomo » Meyerbeer d'italianiser son style que son prénom. Au surplus, en se prénommant à l'italienne, n'a-t-il pas com-

pris la valeur des gages qu'il donnait ou se promettait de donner à sa patrie d'adoption, singulièrement moins indifférente que sa vraie patrie?

Qui chercherait le type du théâtre espagnol dans le *Cid* ou dans le *Don Sanche* de Corneille s'exposerait aux pires mécomptes : qui chercherait dans les opéras italiens de Meyerbeer le type sinon de la plus belle, à tout prendre de la meilleure façon de traiter l'opéra italien après Rossini aux approches et à la suite du *grand Rifiuto* n'aurait point la main malheureuse [1]. Comparez avec les opéras de Rossini. Les sujets continuent à être tirés de l'histoire; l'histoire, par cela même, garantit l'imagination du librettiste contre tout reproche d'invraisemblance. Et le musicien peut compter qu'une fois le moment venu de mettre de l'histoire en musique, il n'exprimera rien, qu'un jour il ne soit advenu à des cœurs humains d'éprouver ou de souffrir. Ajoutons que si les sujets continuent à être puisés dans l'histoire, ce n'en sont pas moins les exigences de la dramaturgie alors en honneur qui règlent le cours de l'action. Les surprises, à leur défaut les coups de théâtre surviennent, d'ordinaire, vers la fin des actes, en présence, nons eulement des

1. L'expression *grand Rifiuto* est d'origine dantesque. On l'appliqua à Rossini qui, après *Guillaume Tell*, se retira du théâtre et refusa désormais de travailler pour l'Opéra.

personnages intéressés, mais encore de toute l'assistance : médiocres expédients, peut-être, où l'on trouverait à redire, s'il ne s'agissait avant tout de fournir au musicien l'occasion d'inventer et de développer non pas tant des phrases bien écrites que des phrases promptement et fortement émouvantes, « chantantes » aussi, ne l'oublions pas. Et prenons garde à ce que signifie cet adjectif banal. Afin de le mieux savoir, adressez-vous au besoin à l'un de ces échappés de concerts comme on en peut rencontrer, chaque dimanche d'hiver, la mine déconfite, sur le péristyle de la salle Gaveau ou du théâtre du Châtelet ; un de ces échappés que l'on ne reprendra plus, qui en veulent non seulement à Richard Wagner, mais à Beethoven, non seulement à Beethoven mais à Mozart d'avoir mis si peu de mélodie dans leurs œuvres. Notre béotien n'aurait-il pas raison à sa manière ? Et si son béotisme prête à rire, ne se pourrait-il qu'il donnât à penser ?

En effet, une différence assez essentielle, sinon toujours et partout irréductible, sépare les phrases du type vocal, dites « chantantes » des phrases du type instrumental. Le vulgaire, lui, sent la différence : il accueille les premières et répudie les secondes pour cause d'indigence mélodique. Hé bien ! les phrases chantantes remplissent les partitions italiennes de Meyerbeer

comme s'il était né dans la patrie du chant. Peut-être — et même certainement — ont-elles moins de fraîcheur, moins d'éclat. On les dirait écloses sous un ciel moins ardent, mais elles ont toutes ou presque toutes la forme vocale. Et toutes ou presque toutes ont été pensées pour voix humaine. Ne disons donc pas que Meyerbeer, par goût du succès, s'est façonné une âme musicale italienne. La vérité est qu'il aime le succès ; la vérité est qu'il s'est fait une âme musicale italienne, la vérité est, et ceci importe singulièrement, qu'à ce moment de sa carrière d'artiste il s'apparaît, ou très peu s'en faut, tel qu'il avait le désir et l'ambition d'être, un émule de Rossini : on sait son admiration pour *Tancrède*. Un égal? Quelque contemporain s'y serait trompé, que l'erreur, en ce temps-là du moins, eût été vénielle. Ells serait aujourd'hui sans excuse. La plume qui a écrit *Margherita d'Angiù*, *Emma di Resburgo*, *Il Crociato* n'eût jamais écrit le *Barbier* : ni le *Barbier*, ni l'*Italienne*. Meyerbeer ignore la verve et, à plus forte raison, l'esprit : par instants il sera bouffe ; jamais il ne sera comique. Et s'il lui est arrivé d'éveiller l'impression du ridicule, je ne suis pas sûr qu'il lui soit arrivé de faire rire [1]. En

1. Le duo-bouffe de *Robert le Diable* ajoute à l'horreur tragique. Pareillement le trio-bouffe du *Prophète*, où le compositeur laisse visiblement transparaître son antipathie pour les sectaires anabaptistes. Prascovia, dans l'*Etoile du Nord*, et Corentin, dans le *Par-*

tout cas, il n'a jamais su mettre une salle de bonne humeur, ce qui ne l'a point empêché de la tenir à peu près constamment attentive. Le « touchant » lui fait défaut sans doute, (et c'est par où Rossini le surpasse encore), mais non le pathétique : il sait frapper fort juste, et même frapper net, et c'est un genre de mérite où il ne cessera point d'exceller. Déjà dans ces œuvres rapidement écrites, à peine un peu moins rapidement que ne les écrivait Rossini, les scènes d'ensemble, les introductions, les finales, sont généralement les meilleures : il groupe, il ordonne, il oppose avec une expérience du théâtre qui est, chez lui, affaire de tempérament plus encore que d'habitude. A ce point de vue il reste l'homme de sa première œuvre ; et à bien d'autres égards encore, si c'est dans l'invention mélodique qu'il laisserait le plus à désirer. J'ai relevé dans *Emma de Rohsburg*, dans *Marguerite*, dans le *Croisé en Egypte*, des romances agréables et d'une assez bonne venue pour mettre en valeur un beau talent d'artiste, et pour en recevoir, à leur tour, un surcroît de valeur. Mais si l'on ne cite plus des opéras italiens de Meyerbeer que ce qui s'étalait en grosses lettres sur les affiches les jours de leurs représentations, si

don de Ploërmel feront rire : toujours ridicules, quelquefois comiques, quelquefois seulement.

l'historien du théâtre ne peut qu'enregistrer leurs succès, certaines pages assez rapidement oubliées figurèrent jadis avec honneur sur les programmes de concert. J'en ai entendu pour ma part, ne serait-ce que la Pastorale de *Marguerite d'Anjou* laquelle forme l'introduction du second acte, ne serait-ce que le Chœur des Conjurés d'*Il Crociato*, transcrit par le fameux pianiste Sigismond Thalberg dans son *Art du Chant appliqué au piano*. Voilà deux survivances significatives, puisqu'il s'agit de chœurs et non de romances ou de duos. La pastorale est jolie, très supérieure à tout ce que Meyerbeer écrira dans le genre. Elle aurait remplacé avec avantage la sèche et maigre introduction du *Prophète* : car elle ne manque ni de charme, ni de fraîcheur, ni de poésie. Le « Chœur des Conjurés », lui, dont la critique du temps a fait l'éloge, n'est qu'un bon morceau mélodramatique traité en marche militaire, à la façon d'un autre chœur justement célèbre et que, peut-être, il inspira de loin[1]. A un moment donné la phrase majeure *sotto voce* dans

1. Je ne serais pas surpris que Lecocq en eût tiré sa fort jolie scène des conspirateurs dans *Madame Angot*, d'une élégance si heureusement comique. Certes il n'est rien que de comique dans ce morceau de Lecocq, alors que tout est intentionnellement tragique chez Meyerbeer. Le malheur veut que Meyerbeer en est resté aux bonnes intentions, tandis que Lecocq s'est aperçu de tout ce que contenait d'effets comiques à l'état de germe le thème initial d'*Il Crociato*.

le ton de *mi* bémol fait place à un formidable tutti en *sol* bémol. Il y eut là peut-être de quoi applaudir. Je ne suis pas sûr qu'il y aît jamais eu de quoi admirer.

Des effets du même genre avaient aidé en 1820 au succès d'*Emma de Rohsburg*, dont les mérites ne me semblent point inférieurs à ceux d'*Il Crociato*. Les parties plus spécialement chantantes me semblent d'un intérêt musical assez heureusement soutenu. Et je comprends qu'on les ait écoutées avec plaisir.

Le Barbier et *Guillaume Tell* mis à part, que supporterions-nous de Rossini en l'an de grâce 1913 ? Ne tirons donc pas un argument de l'ennui que nous causerait la lecture de ces partitions de Meyerbeer : on les jugerait aujourd'hui desséchées, presque exsangues, on n'en sauverait pas l'équivalent d'une *Romance du saule* ou d'une *Prière de Moïse*. Inutile de poursuivre et de refuser à Meyerbeer la capacité d'écrire un second *Tancrède*. Bien des morceaux de la *Semiramide* (ouverture à part) ne surpassent guère ceux de *Marguerite d'Anjou* ou d'*Emma de Rohsburg*. Le premier final de la *Donna del Lago* dont il survit à l'heure présente quelques rares admirateurs aurait-il partout l'avantage sur ceux de Meyerbeer ? J'ai dû me résigner à lire faute d'entendre et je n'ai pas eu cette impression. Ni

Rossini, ni Meyerbeer n'eurent l'art de se restreindre. Ni à l'un, ni à l'autre, la concision ne fut naturelle. Il me paraît toutefois que l'art de Meyerbeer laisse percer d'autres ambitions. Cela ne veut pas dire qu'il exige de lui-même au delà de ses tendances et de ses aptitudes. Au contraire. Il vise aux grands effets parce qu'il pressent tout ce qu'il peut en obtenir. Le grand succès d'*Il Crociato* est significatif à cet égard, comme aussi son échec au Théâtre Italien de Paris. Le Rossini du temps de la *Semiramide* s'y retrouve, entendons un Rossini plus ou moins prisonnier de ses habitudes et chez qui la mémoire vient trop souvent en aide à l'imagination. Et c'est pourquoi le style y perd en aisance ce que, par endroits, il gagne en vigueur. Or, le Rossini préféré en France était celui de l'*Otello*, de *Tancredi*, d'*Il Barbiere*, le Rossini « inimitable ». Et si vous en cherchez les traces dans le *Crociato*, vous y perdrez votre temps. D'autre part, et en revanche, vainement vous chercherez dans l'œuvre de Rossini un début pareil à celui d'*Il Crociato* où il semble que la musique se subordonne à la situation, et la commente moins par ses phrases que par la suite de ses mouvements, de ses rythmes et de ses nuances. Meyerbeer obéit visiblement à des préoccupations dont l'art d'écrire est loin d'être le principal objet, car s'il

y aurait exagération à célébrer l'art du compositeur dans cette scène, on ferait preuve de négligence ou d'inattention en y méconnaissant la prédominance des qualités dramatiques sur les qualités musicales, ou plutôt le souci de sacrifier délibérément celles-ci à celles-là. Le *Crociato* se passe d'ouverture. Et l'introduction qui la remplace, musicalement médiocre, n'est rien de moins qu'un tableau pantomimique dont les figurants sont condamnés au *hard-labour*. On a donc mieux à faire qu'à comparer entre eux les « numéros » de cet opéra pour établir ses préférences et les échelonner au besoin. Je ne dis point qu'il ne s'y rencontre des morceaux agréables, d'autres où l'accent pathétique est mis aux bons endroits. Tout y est de main d'ouvrier. Mais l'ouvrier sait manier ses outils et tirer parti de ses instruments. On le sent même plus à son aise dans les effets de polyphonie vocale et orchestrale que dans les mélodies proprement dites. Chaque fois que s'offre l'occasion d'écrire un chœur, il en profite comme d'une aubaine. Et si vous lui donnez assez de musiciens pour en composer deux orchestres, il les fera dialoguer sans le moindre embarras. Il s'entend donc étonnamment à la manœuvre des ensembles sonores. Et c'est un genre d'habileté où il n'eût jamais excellé s'il n'avait respiré d'autre atmos-

phère musicale que celle de l'Italie. Nul ne saurait dès lors s'y méprendre : si le *Crociato* fut le dernier opéra italien de Meyerbeer, il ne faut pas en rendre la chronologie seule responsable. Une étape nouvelle va bientôt être franchie, et c'est une nouvelle manière qui se prépare, peut-être même un art nôuveau[1].

ROBERT LE DIABLE

Meyerbeer touche à la quarantaine[2]. Depuis qu'il a cessé d'étudier, il n'a point cessé de produire. Il n'a donc point perdu son temps. Même

1. Meyerbeer n'aurait pu s'établir définitivement en Italie qu'au péril de sa fécondité musicale et de son originalité dramatique. En italianisant son prénom, il paraissait décidé à travailler pour l'Italie. Et donc, en ce temps, ou il méconnaissait ses vraies ressources, ou il n'était point pressé d'en faire usage. Ce manque d'impatience chez Meyerbeer est décidément incurable.

2. Entre le *Crociato* et *Robert le Diable*, Meyerbeer écrivit un grand nombre de ses « mélodies ». Etait-ce pour assouplir son style vocal ? Ce recueil de mélodies est précisément remarquable par les qualités à côté. L'essentiel manque, à commencer par la mélodie, où Meyerbeer n'a pas l'invention facile : ni l'invention, ni le développement. Je ne crois pas que, de s'être essayé à la romance ou au *lied*, il ait tiré le moindre profit, si ce n'est celui que l'on gagne à se mieux connaître et, par là même, à se mieux situer. La meilleure de ses « mélodies » restera le *Moine*, un air de théâtre et non pas de salon, qui appelle l'orchestre, le costume et le décor. L'une des meilleures, *Rachel à Nephtali*, se recommande, elle aussi, par des qualités scéniques : la voix se guide sur ce que chante le piano (lisez l'orchestre). Une autre, toujours parmi les meilleures, le *Vœu pendant l'orage*, servira « d'étude » pour l'orage du *Pardon de Ploërmel :* on dirait d'un bon exercice de polyphonie vocale... et instrumentale. Meyerbeer n'avait donc rien d'un émule de Schubert et l'atmosphère du *lied* lui était irrespirable.

il s'est fait connaître. Même il s'est fait applaudir. Le succès d'*Il Crociato* fut un succès retentissant. Comptez les œuvres des deux périodes allemande et italienne. Leur nombre passe celui des œuvres de la troisième et dernière, qui date du séjour en France et mérite d'être appelée la période française. Or, si vous prononcez le nom de Meyerbeer, personne ne prononcera, à sa suite les noms ni du *Crociato* ni de *Margherita d'Angiù* On nommera : *Robert le Diable*, les *Huguenots*, le *Prophète*, l'*Africaine*, peut-être *Struensée*, plus probablement l'*Étoile du Nord* et le *Pardon de Ploërmel*. Ainsi voilà vingt années que Meyerbeer a employées à se faire connaître et pendant lesquelles il n'a travaillé que pour lui, puisque de ce travail assurément considérable il ne reste de traces que dans les dictionnaires ou les encyclopédies.

Du jour où il aura rencontré Scribe, une nouvelle manière commencera, et par suite une carrière nouvelle. Scribe fut, en effet, le créateur d'un genre de théâtre singulièrement adapté aux exigences de l'opéra, lequel, depuis sa naissance, ne s'était passé ni de décoration, ni de figuration : l'opéra français moins que tout autre, car il avait eu le ballet pour origine. Reportez-vous au premier et au dernier acte de la *Dame Blanche* ; les corps de ballet n'y figurent point. Ce n'en sont

pas moins des ballets où le mouvement a remplacé la danse.

Un genre de théâtre ainsi conçu exige beaucoup de personnages : d'où la nécessité, ou de disperser l'intérêt dramatique ou, si l'on tient à le concentrer, d'adjoindre aux personnages qui agissent des personnages qui assistent, en étrangers peut-être, nullement pas en indifférents. Le rôle du chœur, dans un opéra-comique tel que la *Dame Blanche*, est assez considérable; et pour qu'il garde son importance, les librettistes auront soin de multiplier les scènes d'ensemble et de les placer toujours, ou presque toujours, à la fin d'un acte, et chaque fois qu'il sera possible, au commencement. On voit donc notre grand opéra sortir de notre opéra-comique. D'où l'obligation pour nos compositeurs futurs d'y faire apprécier deux genres de mérite également indispensables à l'homme de théâtre, le talent dramatique et le talent scénique. Meyerbeer a de l'un et de l'autre, et l'on s'en est aperçu dès *Il Crociato*. Au surplus de qui est ce sujet du *Croisé en Égypte*? De qui était la donnée de *Marguerite d'Anjou*? De Pixérécourt, l'un des plus médiocres parmi nos dramaturges, hardi dans ses tentatives et maladroit aussi ; sans talent, sans art, mais non pas sans ressources, incapable de psychologie, on ne saurait plus prompt à remplir une scène et à

y faire manœuvrer, car c'est bien le mot.

On sait que *Robert le Diable* fut tout d'abord destiné à l'Opéra-Comique. Ce qu'on ne sait guère, c'est ce que les auteurs du grand opéra en cinq actes, Scribe et G. Delavigne d'une part, Meyerbeer de l'autre, ont gardé du texte primitif[1]. Les trois actes dans le plan primitif différaient-ils sensiblement de ce que sont devenus les trois premiers actes du grand opéra? N'a-t-on point remarqué, au troisième acte, qu'Alice, Bertram et Robert se rencontrent, que tout va s'expliquer et vraisemblablement se dénouer, lorsqu'ils ont l'air de s'entendre pour remettre à plus tard ce qu'ils avaient à se dire? N'a-t-on pas également remarqué que l'action commencée dès le matin se termine le même jour sur le coup de minuit? Or, au moment où Robert prend le chemin du cloître, la nuit est déjà tombée : trois heures lui restent pour s'emparer du rameau magique, tenter l'enlèvement de la princesse de Sicile, échapper à la vengeance d'un rival, rejoindre Bertram et choisir entre sa damnation ou son

1. On le sait mieux depuis un article d'Adolphe Jullien dans la *Revue et Gazette musicales* de 1879 (p. 387 et 395). Nos inductions se sont trouvées exactes en partie. Les couplets d'Alice au 3e acte étaient dans la partition destinée à l'Opéra-Comique. Il n'y eut paraît-il rien de changé au 3e acte qui allait devenir le quatrième du grand opéra. Le trio-final terminait l' « opéra comique ». Robert et Isabelle sont restés sensiblement les mêmes. En changeant de théâtre, ils ont gardé leur psychologie (?). Alice et Bertram, eux, eurent la chance d'être élaborés et approfondis.

salut. Voilà qui passe les bornes de la vraisemblance et nous a fait croire à une simple addition des deux derniers actes, y compris le tableau de la séduction. Ne nous étonnons pas, dès lors, si le livret de *Robert le Diable*, en dépit des situations musicales dont il est riche, et à n'en considérer que l'intrigue, est, dans son ensemble, assez mal venu. L'œuvre n'en vieillira que plus vite.

Elle a pourtant deux actes dignes d'intérêt et que les contemporains justement, célébrèrent : le premier et le troisième. En effet, on ne peut méconnaître dans l'Introduction du premier acte une heureuse correspondance des variations thématiques aux mouvements scéniques. Comment s'empêcher d'écouter dans l'orchestre en même temps que sur la scène, les instruments en même temps que les voix ? Jamais l'orchestre ne se repose, tantôt donnant la réplique aux chanteurs, tantôt esquissant les thèmes avant que les voix ne s'en emparent, tantôt faisant surgir des phrases du type instrumental (dans le dessin desquelles des gestes sont inscrits et préformés) qu'une phrase intercurrente abolit à moins qu'elle ne les déplace.

Oserai-je risquer une comparaison tirée de la peinture ? Ne dirait-on pas, ici, d'une suite de tableaux, disposés en « paravent » ou d'une

série de fresques juxtaposées représentant chacune un événement mémorable d'une même histoire?. Ici les événements sont rares. Mais les tableaux ont de la variété, de la verve, et, par là même, de la vie[1].

Les seuls événements de ce premier acte sont : l'arrivée du trouvère Raimbaut, le chant de la ballade du « roi de Normandie », la mort de la reine, qu'Alice, messagère de la mourante, vient annoncer au héros, fils du trop célèbre roi. Le récit d'Alice est une simple « romance »; ce n'est pas une cavatine. La pensée musicale s'y développe à la manière d'un thème symphonique où les phrases affluentes — « incidentes » serait ici trop peu dire — auraient été puisées à une source commune. Le début du récit souligne la naïveté de la messagère. Bientôt la naïveté fait place à la sérénité, le ton de la narration à celui de la prière. Et c'est lumineux d'un bout à l'autre : un peu long, peut-être. Meyerbeer ne se décidera presque jamais à être concis.

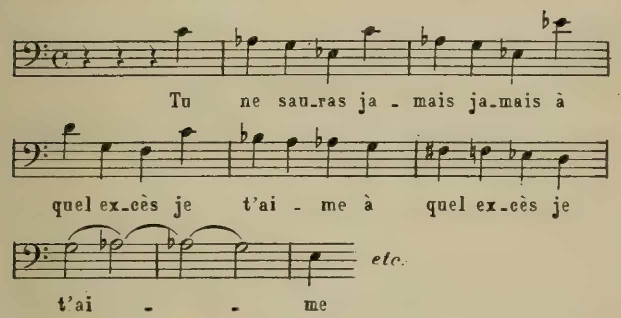
Le récit d'Alice succède à un récitatif et en précède un autre. Ici et là, le compositeur sans donner précisément congé à la phrase, néglige, et il fait exprès, de lui donner une incidente. L'orchestre n'abdique pas : il ponctue, il com-

1. Tout ce premier acte fut remanié pour le grand opéra.

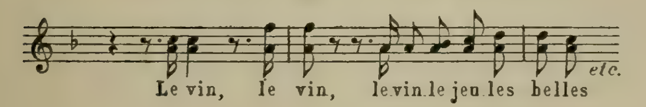
mente. Des thèmes instantanés passent, qu'il faut savoir saisir au passage, et louer même à l'occasion. Les critiques du temps ont célébré à l'envi cette phrase : « Je lui dus la victoire et perdis le bonheur » pendant laquelle à un thème de fanfare succède dans l'orchestre un thème de tristesse. J'aurais insisté plutôt sur le moment où Bertram dit à Robert :

Tu ne sauras jamais à quel excès je t'aime !

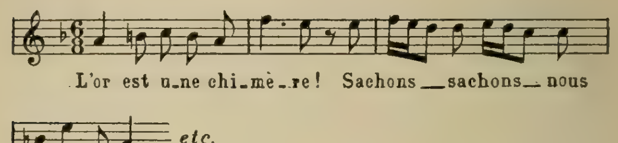
Huit mesures en tout, mais chargées de tendresse et de détresse :



Voilà donc un acte solidement construit et brillamment détaillé. Au début et à la fin, deux tableaux, celui de l'Ivresse et celui du Jeu, qui se font pendant. Dans chacun des tableaux, un centre de gravitation; ici le thème des buveurs :



là, le thème de la *Sicilienne* avec son fameux passage : « l'or est une chimère » :





Entre ces deux grandes fresques symphoniques, deux récitatifs servent de cadre à un émouvant récit, et ces récitatifs sont construits eux-mêmes sur le type de l'introduction et du final, l'orchestre s'y effaçant parfois, mais jamais de parti pris[1]. L'orchestre est donc en voie de devenir, si même ce n'est point déjà chose faite, un théâtre d'action musicale où les motifs jouent le rôle de personnages et où les variations et les modulations de ces mêmes motifs, parallèles aux jeux de scène, seraient facilement comparables à une suite d'événements musicaux[2].

A la valeur d'action du premier acte de *Robert*, s'oppose, non point l'acte deuxième (insignifiant

1. Un fin critique, Louis de Romain, dans ses *Essais de Crtique Musicale* (Paris, 1890) a fait à Gounod l'honneur d'avoir réintégré la symphonie dans l'opéra. Gounod alla plus loin que Meyerbeer en ce sens qu'il introduisit des intermèdes symphoniques dans ses œuvres. Mais « l'action orchestrale » est plus constante chez Meyerbeer.

2. « La musique est ici, à l'égal du dialogue, rapide en ses évo-
« lutions. Point de mélodies proprement dites, mais de simples
« thèmes dont la durée est proportionnée, si j'ose dire, à celle

et fade, presque à négliger et nous omettons sans remords), mais l'acte III dont la valeur est surtout dramatique et psychologique. C'est pendant ce troisième acte que se développe le personnage de Bertram. Aussi bien, puisqu'il est le diable, en lui devraient s'incarner tous les genres de la méchanceté, à commencer par l'amour du mal pour le mal lui-même. Scribe n'a eu garde d'omettre cet aspect très général du tentateur. Et c'est par où il fallait commencer. Voici, par exemple, Raimbaut le trouvère : Bertram va se l'attacher. Que lui a donc fait Raimbaut ? — Il a d'abord servi de compagnon à la messagère Alice, et donc à l'envoyée du ciel :

« des sentiments ou émotions exprimés ou « impliqués ». Et « Meyerbeer s'y montre extraordinairement habile, lui qui ne sait « pas développer, car ici développer serait inutile. »

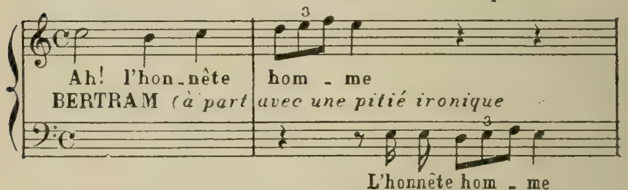
Lionel Dauriac. *La Psychologie dans l'opéra français*, p. 121-122 (1 vol in-18. Paris, Alcan, 1897).

Et ailleurs :

« Ces pages ont eu beau vieillir, quand on sait oublier, pour un « instant, les œuvres qui ont suivi *Robert le Diable*... on fait plus « que comprendre l'admiration exaltée des contemporains... Qu'il « (Meyerbeer) ait eu dans l'art de grouper, comme en un tableau, « les parties multiples d'un vaste ensemble, de les unifier dans « leur diversité et jusque dans leurs contrastes, je n'y contredis « pas. J'admire, je vous ai conviés à admirer le tableau musical « du premier acte de *Guillaume Tell*. Et si je ne vous ai point dit « à cette occasion, que Meyerbeer n'en eût jamais dessiné la « musique, je n'ai jamais cessé de le penser. Dessiner est une « chose. Composer en est une autre. Et c'est à composer que « Meyerbeer excelle. Les « tableaux pittoresques » de Rossini sont « remplacés au premier acte de *Robert* par deux « tableaux dra- « matiques » et dont il serait presque exact de soutenir que dans « l'un, le personnage principal est l'*Ivresse* ; dans l'autre, il est le « *Jeu*... Ces tableaux sont dramatiques, puisque la succession des « détails y coïncide avec les progrès de l'action. *Ibid.*, p. 125-126.

premier grief. Et la chanson du roi de Normandie que vous oubliez ! Car si c'est pour sauver sa peau, la peau de toute laquelle il tremblait, que Raimbaut a chanté sa chanson, Robert n'en est pas moins averti : c'est le ciel qui a inspiré Raimbaut, le ciel dont il faut que l'enfer se venge. Et cela Meyerbeer l'a-t-il assez bien compris ! Allez donc entendre le duo-bouffe : vous vous apercevrez qu'il mérite beaucoup plus que de l'indulgence et que ce qu'il y entre de bouffe sert précisément à souligner le tragique de la situation[1]. Voilà Raimbaut devenu riche. Bertram lui a donné sa bourse et il se confond en actions de grâce :


Ah ! l'honnête homme.



Et Bertram se moque de Raimbaut. N'est-ce pas qu'elle devient sinistre, cette phrase pensée pour voix de ténor léger, quand elle est parodiée par une voix de basse profonde ?

1. Ce duo-bouffe dans la première version de *Robert*, était remplacé par un dialogue. On voudra bien remarquer qu'il est à sa place au Grand Opéra où sa fonction est d'ajouter au tragique.

Raimbaut, une fois riche, en oublie sa fiancée. Il lui avait d'ailleurs donné rendez-vous. Aussi bien il fallait faire d'une pierre deux coups et ne pas manquer Alice, de qui Bertram a beaucoup plus à craindre. Il n'y a pas de temps à perdre s'il faut que la damnation de Robert s'accomplisse. Les démons l'attendent et déjà célèbrent sa venue. Ils chantent et dansent : c'est le moment de la « valse infernale » avec son émouvant trio en *si* naturel majeur[1] : « trio » chanté par Bertram seul avec le plus discret et plus effacé des accompagnements d'orchestre. La phrase est ample, ardente, lumineuse... On dirait qu'une vague de douleur vient la battre et se briser contre elle :



1. On appelle *trio*, comme chacun sait, le motif et le développement qui s'intercalent entre deux reprises d'un même motif.

C'est qu'un flot d'amour humain jaillit du fond de cette âme de damné. La phrase est d'ailleurs assez belle de forme. Elle s'élève par degrés, et à mesure qu'elle s'élève, elle prend de l'ampleur. Un moment indécise, on la dirait hésiter entre le ton de *si* et celui de *sol*. Puis ayant choisi le ton de *sol*, de nouveau elle s'y élargit pour s'achever dans le ton primitif. La transfiguration de Bertram, est commencée. Elle va s'interrompre, car Alice est toute proche, et pour lutter avec avantage contre Dieu qui la guide, le démon n'aura point trop de ses ruses diaboliques.

Bertram est descendu dans le gouffre qui mène au « sombre empire ». Et c'est Alice qui entre en scène, le nez en l'air, les bras ballants, la mine déconfite. Il y a là un jeu de scène des plus amusants, dont l'orchestre accentue les effets risibles. Et tandis que Raimbaut toujours ne revient pas, Alice, pour gagner du temps, nous conte ses infortunes. Tout le monde connaît-le : « Quand je quittai la Normandie... » La phrase n'est pas du meilleur des styles. Elle est gauche dans sa démarche, et je lui trouve dans l'allure je ne sais quoi de branlant qui fait songer au vieil ermite centenaire[1]. Observons, et la re-

1. Voici les paroles :

> Quand je quittai la Normandie
> Un vieil ermite de cent ans, etc...

marque n'est pas inutile, que l'entrée en scène d'Alice au IIIe acte de *Robert* est presque la réplique de son entrée en scène de l'acte premier. Ce sont les mêmes instruments qui l'annoncent ou à très peu près, et à très peu près aussi, c'est la même phrase. Il y a donc là l'ébauche d'un personnage musical.

Quand Bertram revient de chez les démons où il a tâché, mais en vain, de faire prolonger de quelques jours, son congé qui expire dans quelques heures, il attend Robert. Et c'est Alice qu'il trouve, effarée sans doute et d'autant plus tremblante qu'elle sait à peu près à quoi s'en tenir et qu'elle « connaît » Bertram. Un duel naturellement s'engage sous forme de duo. La partie de Bertram est prise dans le fond classique. La phrase : « Mais Alice qu'as-tu donc ? » convient mieux au violoncelle qu'à la voix de basse. — Dans les réponses presque monosyllabiques du soprano, il entre sensiblement moins d'effroi que de poltronnerie. Puis sur un rythme de *scherzo* où la voix de basse est doublée par les bassons et les contrebasses, le démon, tout à l'ivresse du triomphe, laisse éclater la plus effrénée des joies, et presque la plus féroce. Le principal défaut de cette page est dans le mélange des idiomes musicaux, si l'on ose ainsi dire. Bertram, pour interroger, prend le ton de la symphonie alle-

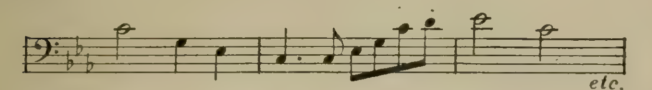
mande et Alice, pour s'effarer, celui de la comédie musicale italienne. D'ailleurs ce IIIe acte de *Robert*, de son commencement à sa fin, atteste des tendances musicales polyglottes... ou cosmopolites.

J'ai toujours admiré le trio sans accompagnement qui fait suite au duo d'Alice et de Bertram. La scène est brève. Mais elle est forte et l'impression de mystère y gagne de proche en proche. On toucherait au dénouement s'il n'y avait encore deux actes à remplir. Et l'on n'est pas encore au bout du troisième acte !

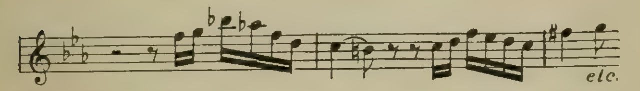
Parlons le moins possible d'un duo jadis célèbre dont l'exorde *ex-abrupto* : « Des chevaliers de ma patrie... » valut des applaudissements à maint ténor. Le style en est imité, semble-t-il, du final de la *Symphonie en ut mineur*, ou du moins il en reproduit quelques gestes, quand c'est Robert qui chante. Bertram, lui, est mieux partagé. Meyerbeer lui a réservé un thème de *scherzo* en *sol* mineur. Le thème est beau : mais quelle singulière idée de choisir la mesure à trois temps et le rythme d'une danse pour exhorter Robert à se rendre dans le cloître voisin afin d'y cueillir un rameau sur une tombe!

Le plus beau moment du rôle de Bertram, celui de son apogée, est le moment de l'*Evocation*.

La première phrase de cette évocation a inspiré l'ouverture, cette ouverture fantastique où un appel de timbale précède un appel de trombones :



C'est l'enfer qui gronde. Et maintenant c'est l'enfer qui crépite, car tous les violons sursautent[1]. Une belle phrase vers le milieu, dite par les violons, plaintive et même déchirante. On dirait d'un : *lasciate ogni speranza.*



Le récit de l'*Evocation* est sobre et le texte musical en est soigneusement détaillé. Bertram nous y apparaît dans tout l'éclat de sa royauté infernale, saluée par les instruments les plus pesants et les plus stridents de l'orchestre.

Après l'Évocation, la Procession des nonnes, d'un macabre un peu trop gesticulant, peut-être, et qui suggère, à dessein vraisemblablement, des images grimaçantes. Berlioz a parlé en termes approbateurs de ce bref et sobre intermède symphonique.

1. On comprend maintenant pourquoi nous n'avons pas cité l'*Ouverture* tout au début de notre analyse. Cette ouverture résulte d'un démembrement et d'une refonte de l'*Evocation*. Celle-ci a donc précédé.

La procession des fantômes sert de prélude au ballet des mêmes fantômes. Pas toujours excellent ce ballet, au moins dans ses deux premières parties : détestable et presque esthétiquement odieux dans sa dernière, il se rachète par une délicieuse et presque amoureuse phrase en *la* majeur où le violoncelle et la flûte rivalisent à qui des deux exprimera de la façon la plus tendre et la plus caressante, la joie d'aimer. Meyerbeer n'en retrouvera plus de semblables.

*
* *

Deux actes encore restent à entendre. Le IVe acte n'est guère intéressant. On le supprimerait volontiers, à la réserve d'une excellente page de psychologie musicale où le hautbois fait entendre sa plainte. Ce n'est plus, comme dans l'Ouverture, la plainte des humains montant vers le ciel, c'est la plainte d'une faible femme affolée d'amour et d'effroi, d'Isabelle, princesse de Sicile, fiancée à Robert. Elle devient un personnage musical pendant la courte durée de l' « Air de Grâce ». Partout ailleurs, elle reste un... enjeu. Mais qu'on ne s'y trompe pas : l' « Air de Grâce » mérite la longue célébrité qui lui fut faite, et qui durerait encore sans le déplorable effet de la phrase en *fa majeur*, aussi vide d'idées que de

sentiment. Et c'est grand dommage : Meyerbeer aurait difficilement rencontré un exorde meilleur ; et il a trouvé des accents de tendresse câline qui font exceptionnellement honneur à « l'intériorité » de sa psychologie.

Les contemporains ont admiré le Ve acte. Il ne s'y trouve de vraiment beau que la prière. Mais, cette fois, le style généralement lourd et sec de l'auteur s'épure, s'allège et s'élève : élevé comme du Mozart, et, vers la péroraison, majestueux comme du Hændel. Le « grand trio » que Berlioz s'est oublié jusqu'à lui concéder dans l'ordre des beautés dramatiques un presque rang d'avant-garde, est d'un excellent rhéteur, au vocabulaire abondant et que ne dépare aucune impropriété de style. Mais quelle sécheresse ! quelle froideur ! Ce serait l'occasion pour le héros Robert de nous faire lire au fond de son âme et de nous attendrir sur les passions dont le conflit la déchire. Au lieu de cela, les auteurs nous ont montré un malheureux qui ne sait pas vouloir et que l'on écartèle [1].

1. La comparaison n'est vraiment pas exagérée. A gauche du spectateur, Bertram, la main gauche sur l'épaule droite de Robert, lui tire le bras droit ; au milieu, Robert, qui n'a que les jambes libres et d'ailleurs n'a pas la moindre envie de bouger ; à droite Alice, la main droite sur l'épaule gauche de Robert, lui tire le bras gauche. — L'allusion favorable de Berlioz est extraite du recueil posthume : *Les Musiciens et la Musique*, p. 101.

Ainsi finit assez pitoyablement — et là-dessus, au temps où nous sommes, qui serait d'un autre avis? — un opéra dont l'apparition aurait valu à son auteur le surnom de grand, s'il eût été encore dans l'usage de surnommer les artistes... Je me trompe ; on se ressouvint de l'usage et l'on appela Meyerbeer le « Dante de la Musique. » Hændel n'en avait-il pas été le « Briarée » ? Il serait hors de propos de nous engager dans une comparaison où l'avantage ne resterait pas à Meyerbeer. Ceux de son temps qui l'admiraient le plus, s'ils eussent connu Hændel, l'en auraient certainement moins admiré. Le surnom donné à Meyerbeer n'en répond pas moins à l'impression de puissance qu'il ne manqua point d'exciter. Il sembla qu'une force de production venait de surgir, et que sous la main de cet habile manieur et presque dompteur d'énergies sonores, un monde nouveau venait de se révéler. L'impression fut soudaine et presque universelle. L'homme dont la célébrité venait de s'improviser n'était quand même pas un musicien de race. C'était pourtant un homme de théâtre et parmi les hommes de théâtre on ne lui connaissait pas de rivaux. On voudrait espérer que ces pages brèves, trop brèves, sur *Robert le Diable* aideront à faire comprendre l'un et l'autre jugement, deux jugements,

regardez-y de près, qui ne se contredisent guère [1].

LES HUGUENOTS

Robert le Diable devait infailliblement vieillir vite, avant l'âge, en raison des signes de caducité qu'il portait dès sa naissance : la rhétorique y tenait décidément trop de place. Il y avait certes mieux que de la rhétorique et beaucoup mieux que de l'habileté : du talent, de la vigueur dans la conception et dans la mise en œuvre, du génie même si l'on y tient. Restait à se demander de quelle espèce était ce génie.

Le génie musical ne se passe pas d'invention, j'entends d'invention originale. Et de ce genre d'invention, l'auteur de *Robert le Diable* paraît assez dépourvu. Mais il a un don des plus rares où il n'est pas loin de se montrer exceptionnel. S'il n'invente pas, il trouve ou il retrouve ; et cela quand il faut et comme il faut. Les situations l'inspirent : et comme il a le vocabulaire abon-

1. Dans son *Ecole Buissonnière*, M. Saint-Saëns parle d'un projet de mise en musique du *Faust* de Gœthe par Meyerbeer, projet commencé, dont d'importants fragments auraient passé dans *Robert*. Vérification faite, ce qu'en dit M. Saint-Saëns, à la rigueur possible, ne repose sur aucun témoignage décisif. On peut le regretter. Ainsi auraient pu s'expliquer le caractère musical du personnage de Bertram, plus semblable à un personnage de poème symphonique qu'à un personnage de grand opéra. Gœthe, dans les *Conversations avec Eckermann*, songeait à Meyerbeer pour mettre son *Faust* en musique.

dant et naturellement approprié, il n'est jamais à court. Ses idées musicales sont presque toutes de seconde main (personne, d'ailleurs, ne s'en doute, sinon en Allemagne, du moins en France), mais elles jaillissent avec force : de là vient que ses formules saisissent, entrent, pénètrent. Il n'a ni l'élégance, ni la distinction, ni le charme. Il voudrait s'insinuer, envelopper, séduire, au moins chaque fois que la situation le commande. Il en sait les moyens : la manière dont il les emploie décèle l'apprentissage, la préméditation et aussi l'hésitation qui en est inséparable. L'usage des voix de l'orchestre lui est singulièrement plus familier que celui des voix humaines, et quand il écrit pour la voix, il lui arrive de penser pour l'orchestre. Ses thèmes vocaux les meilleurs, ne les dirait-on pas issus d'un démembrement symphonique? De là son habileté à produire la terreur ; même pour la faire naître on lui prêterait, au premier abord, d'inépuisables ressources[1]. L'éveil de la pitié lui coûte davantage : et parce que, l'art de chanter ou de faire chanter lui est difficile, il émeut moins qu'il n'étonne. En lui prêtant du génie, on lui ferait décidément une avance de fonds con-

1. L'action physique des timbres orchestraux est un moyen de terreur, des plus grossiers peut-être, mais des plus sûrement agissants.

sidérable. Ses contemporains la lui ont faite. Même ils lui ont prêté le génie de la musique : en quoi ils se trompaient, si le génie de la musique est une chose et que le génie du théâtre en soit une autre. Et c'est ce dont la démonstration commencée à l'occasion de *Robert le Diable* va se poursuivre.

Nous parlerons plus longuement des *Huguenots*, l'un des meilleurs et des plus riches exemplaires de notre théâtre musical romantique[1]. Le sujet en est double : du point de vue de l'intrigue proprement dite, il s'agit de savoir comment évoluera l'amour mutuel de Valentine la catholique et de Raoul le protestant ; au point de vue du drame général *sur* lequel et non pas *dont* l'intrigue se détache, il s'agit de savoir quel sera le sort des « Huguenots » ; et quel drame se pourrait imaginer plus fécond en spectacles, si les passions religieuses sévissent à la fois, dans les châteaux, à la cour, dans le peuple ? Il y a là matière à trois actes d'opéra : et puisque le cinquième acte ne peut se passer que dans la nuit du 24 août 1572, rien ne serait plus naturel, ni surtout plus fertile en moments musicaux,

1. Et même de notre « théâtre romantique » tout court. Brunetière qui n'était pas musicien, et qui s'en vantait, eut pourtant l'honneur d'apercevoir l'importance de Meyerbeer dans notre histoire dramatique. Il était peut-être mieux placé qu'un pur critique musical pour s'en rendre compte.

que la préparation de la Saint-Barthélemy avec prestation de serment, bénédiction de poignards... Et voilà trouvé le sujet de l'acte IV !

On ne s'est jusqu'ici, occupé que des chœurs. Le moment est venu de songer aux « artistes » et de leur distribuer les rôles. Autrement dit, il faut savoir ourdir la trame d'une action qui les mette chacun en évidence et en valeur. Or, nous n'avons encore satisfait qu'à la première, peut-être à la moindre des nécessités de l'intrigue : l'amoureux et l'amoureuse seront, l'une catholique, l'autre hérétique ; de plus, ils ne s'uniront que dans la mort. D'ici là, où se réuniront-ils pour déplorer leur commun malheur ? A moins qu'ils ne rencontrent un tiers, c'est-à-dire un confident — naturel ou occasionnel, — car ils ne sauraient intéresser qu'en raison de leur infortune et de la conscience qu'ils prendront de cette infortune. D'autre part, s'ils doivent aux circonstances de s'aimer et d'en être réduits à se le dire ou faire dire, l'action néfaste de ces circonstances se traduira toujours comme au théâtre, par des « agissements » ou par des manœuvres, autrement dit par des personnages amis ou ennemis des héros. D'où l'occasion de multiplier les rencontres c'est-à-dire les occasions de chanter seul ou à plusieurs, avant, pendant et après ces rencontres. Ajoutez à cela que

l'essence du genre, si l'on peut parler ici d'essence ou même de genre, comporte l'intervention lointaine ou prochaine du chœur ; et vous cesserez de tenir un librettiste en médiocre estime, si, en ayant égard à ces multiples difficultés, il s'en tire à son avantage. Scribe, lui, s'en est tiré à son plus grand honneur, et pour le plus grand honneur de son associé.

Est-il maintenant nécessaire de résumer la fable dont le point de départ est une méprise ? De dire comment Valentine, fiancée au comte de Nevers vient chez lui pour lui rendre sa parole ? Comment Raoul qui a tout vu, car il était chez de Nevers, mais qui n'a rien entendu, a tout compris de travers ? Comment Marguerite de Navarre fait venir Raoul dans son château, où sa première méprise s'aggrave d'une seconde ? Le voilà qui offre à la reine l'hommage d'un cœur tout enflammé d'amour. A quoi la reine répond par l'offre, non pas de son cœur, mais du cœur de Valentine. Stupeur de Raoul ; échange de propos injurieux entre Raoul et le père de Valentine. Après quoi, de Nevers revient à la charge, épouse Valentine, cependant que le soir même du mariage, Saint-Bris provoqué par Raoul médite sa perte et lui prépare un guet-apens. Valentine aux aguets prévient Marcel. Le guet-apens avorte. Ceci se passe à la veille ou

à l'avant-veille de la Saint-Barthélemy. On sait le dénouement. Je disais bien que sans les Huguenots les amours de Valentine et de Raoul se réduiraient à la plus romanesque et à la plus banale des aventures, tant il est vrai qu'un grand opéra n'est tel que par la grandeur du « spectacle » !

*
* *

Le premier acte des *Huguenots* débute par une exposition orchestrale du chant de Luther, continue par un développement contrapuntique, se termine par une reprise du même thème, à l'unisson et au pas de charge. L'effet y est à peu près aussi désagréable que dans l'ouverture de *Guillaume Tell* au moment du malheureux 2/4 en *mi* naturel majeur. Et c'est un effet du même genre : on s'en croirait au cirque, à moins que ce ne fût au cinématographe. Et je doute qu'une fois le rideau levé, la paraphrase de la vieille sentence latine : *carpe diem*, par le comte de Nevers, ait droit à un meilleur accueil. Quand on chante la joie de vivre, ce serait bien le moins qu'on y mît de l'élan, faute d'élan, de la bonne humeur ! Et si l'on est de bonne compagnie, tel le comte de Nevers, ce serait le cas ou jamais d'y mettre de l'élégance. Voilà certes un début

où le défaut d'entrain — pour ne rien dire des autres — inspire la défiance. A l'entrée de Raoul, la musique s'anime. Le salut du jeune seigneur protestant à ses hôtes catholiques ne manque ni de franchise ni de cordialité. Pourquoi faut-il qu'en veine de conter son aventure amoureuse, après une mesure d'un excellent début, il laisse ses mots, ou ses notes, aller au hasard, changer de ton ou de mode ? — N'est-il pas embarrassé dans ses propos, ce jeune seigneur sur qui tous les yeux se fixent et que chacun s'apprête à écouter en silence ? Il n'a point l'habitude d'aimer : il n'a point davantage celle de conter ses bonnes fortunes. Voilà ce qu'objectent ceux qui voudraient excuser la célèbre « romance » de Raoul, et en approuver la psychologie, à défaut de la musique. — L'argument est spécieux : car si la phrase fait un coude là où elle ne perdrait rien à rester rectiligne, si elle module hors de propos, si elle manque à la fois de tendresse, de chaleur ou d'enthousiasme, si les *concetti* de la viole de Gambe ne réussissent qu'à en accentuer la froideur et la sécheresse, ce n'est pas la situation qui en est cause, c'est l'écrivain. Je ne sache pas un seul traité de rhétorique musicale où il soit dit qu'au moment d'exprimer l'hésitation, la plume hésitera, qu'elle tremblera pour mieux exprimer

l'effroi. Je n'oublie point que Nourrit, et, après Nourrit, Duprez ont prêté leur génie de virtuose à la romance de la « blanche hermine » et qu'ils en ont fait un chef-d'œuvre. Je suis à peu près sûr qu'elle n'en fut jamais un. — Ce dont je ne doute pas, c'est que ni l'entrée de Marcel, ni son « *pif ! paf ! pouf !* » n'aient à peu près rien perdu de leur vigueur première. Le mot de chef-d'œuvre cette fois viendrait-il aux lèvres, on le laisserait venir sans scrupule. Meyerbeer, il le semble, s'est-il souvenu de la *Symphonie* en *ut mineur*... ?



Peut-être. Si vous voulez me faire dire que sans Beethoven il n'y aurait jamais eu de Meyerbeer, je ne me ferai pas beaucoup prier pour le dire. Accordez-moi, maintenant que cette chanson en est véritablement une, qu'elle est d'un homme brave et d'un brave homme, et que, malgré son odeur de poudre, car on y entend siffler les balles, elle respire la bonté, la fidélité au

devoir et à l'affection. Nous en saurions certes moins, si nous n'avions pour nous informer, que la « chanson huguenote ». Nous en avons aussi les « environs » et l'on sait que Meyerbeer s'entend aux préparations et aux répercussions. Et comme il sait environner, il « situe » avec adresse. On conçoit mal le *pif! paf! pouf!* isolé de son orchestration. Il y perdrait sa couleur et une bonne part de sa psychologie. Voilà un personnage qui n'est pas plutôt en scène qu'il se dresse dans toute sa taille, et comme de pied en cap. Et cette fois le compositeur, ayant à produire au théâtre un soldat, c'est-à-dire un homme du peuple, s'est bien gardé d'écrire avec trivialité.

Après avoir relevé l'élégante facture de la cavatine du page, si nous arrêtions là notre revue du premier acte », nous lui ferions tort de son principal mérite, celui de la composition. Et ceux qui lui préféreraient le premier acte de *Robert le Diable* ne jugeraient que sur l'apparence. On voit mieux, dans *Robert*, comment l'auteur a travaillé et comment il a ordonné les éléments de sa construction. Le premier acte des *Huguenots* a ses racines dans la symphonie orchestrale, mais il monte jusqu'à la symphonie vocale, ce qui est un progrès. En voici un autre : observez la fonction des monologues ou des

« romances », puisque c'est le mot usité. La romance de Raoul, la chanson de Marcel, le « salut » du page sont autant de poteaux indicateurs placés à l'intersection des développements : chacun d'eux influe sur le tour, et sur le ton des propos futurs. Et peut-être serions-nous plus sensibles aux qualités de ce style kaléidoscopique ingénieusement accommodé aux habitudes de la conversation, avec ses interruptions, ses reprises, ses hasards et ses surprises, si le beau premier acte des *Maîtres Chanteurs* ne nous avait rendu le goût plus difficile. Nous admirions tout à l'heure l'art avec lequel le vieux soldat huguenot avait été dressé et campé. Il en sera partout ainsi. Jamais Marcel ne passera inaperçu, toujours reconnaissable, de face ou de profil.

Si puissante que soit la vie dont Marcel est doué, et s'il est le seul dans toute la pièce qui ait rang de personnage, d'autres figures traversent l'action que Meyerbeer, s'étant donné la peine de regarder, a su voir et noter au passage : le fastueux de Nevers, avec sa façon bien à lui de faire valoir sa fortune et ses bonnes fortunes ; le page Urbain avec son élégance apprise et la politesse affectée de ses expressions et de ses gestes. Verdi se souviendra d'Urbain quand il s'agira d'écrire un rôle de

page pour son *Ballo in Maschera*. J'aime peut-être mieux le page de Verdi. Mais le page des *Huguenots*, lui a servi de modèle dans ses moments de diable au corps. Car il en a, du diable au corps, le page Urbain dans ce final du premier acte, un final finement et lestement mené où l'on sent presque flotter les rènes, ce qui n'est guère dans les habitudes du compositeur! Et c'est le page qui donne le ton! Tous se mettent de la partie, tous, jusqu'à Marcel, chez qui la joie demeure austère et prend la forme de l'action de grâce. Mais quel étrange *Te Deum laudamus !* Ne dirait-on pas un *De Profundis* ? Et quel saisissant effet de contraste! On voudrait rire et l'on est déjà guetté par l'angoisse. C'est qu'il y a là, plus qu'un trait de caractère, quelque chose comme un avertissement à l'adresse du spectateur pour le préparer à ce qui s'apprête et qui n'est plus de la comédie. Il n'est pas inutile d'insister sur ces éveils d'images et d'émotions à courants contraires comme à la musique seule il appartient d'en susciter, et qui, chez un dramatiste tel que Meyerbeer, deviennent un puissant ressort de l'intérêt dramatique.

*
* *

Si l'on voulait savoir quel était le langage

des jeux de l'amour, du marivaudage élégant et badin, quels en étaient au temps de Meyerbeer et de Scribe, les tours, les figures, le vocabulaire et la rhétorique, où chercher un meilleur exemple que le deuxième acte des *Huguenots* ?

Figurons-nous donc Meyerbeer travaillant à ce deuxième acte. Il a tout préparé, tout combiné, le choix de l'étoffe, celui du patron. Aussitôt à l'ouvrage, il travaille en conséquence, soucieux d'assortir le détail. On le voit, sans trop de peine, dessinant et orchestrant son entr'acte, faisant passer le premier trait d'alto de main en main, je veux dire d'un instrument à un autre... Si l'opéra comporte une part du spectacle, n'est-il pas juste de s'inspirer du décor ? Or, voici ce que le théâtre représente : un jardin dans le goût de Lenôtre ou de Delille, à votre choix. De l'eau, des arbres, des oiseaux qui chantent, des feuilles que le zéphyr agite. On voit cela sur la scène et c'est ce que l'on « entend » si l'on sait écouter. Le rideau se lève. Marguerite de Valois, reine de Navarre, nous fait les honneurs de ses jardins sur un grand air de bravoure, semé de vocalises, composé, et surtout « divisé » avec méthode. On dirait même les mesures trop bien prises, le travail conduit à tête trop reposée. Il n'est pas jusqu'au chant des baigneuses dont l'éclairage ne serait excellent, si l'on avait

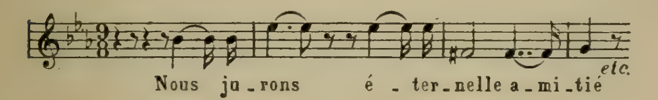
donné, qu'on nous passe l'expression, plus de jeu à la lumière. Quant à cette gymnastique rythmée, presque rythmique, des demoiselles d'honneur dans les eaux de la Loire, tandis que le basson dessine lourdement les gestes à faire et que des arpèges de harpe, placés de distance en distance, en assurent l'ensemble, tout cela est d'un effet comique on ne saurait mieux réussi. Le résultat, d'ailleurs, était assez à prévoir, si au lieu de s'inspirer de la nature à travers le décor (souvenons-nous de Rossini dans *Guillaume Tell*) c'est devant le décor que l'imagination de Meyerbeer s'est immobilisée... et refroidie.

Un moment arrive, rien qu'un moment, où le style s'anime : partis du simple mouvement, allons-nous décidément à la vie ? Un joli *allegretto scherzando* se dessine. Les dames d'atour de Marguerite, à qui mieux mieux, chuchotent. Le grand escalier d'honneur aux marches innombrables qui tient tout le côté gauche de la scène, va donc enfin servir ! — Deux ballerines court-vêtues le descendent, soutenant Raoul dont les yeux sont bandés et dont la démarche hésite. Les scènes de ce genre ont aujourd'hui leur refuge à l'opéra-bouffe. On les admettait jadis au grand opéra ; c'est que participant du ballet elles s'offraient d'elles-mêmes à la mise en mu-

sique. Cette fois Meyerbeer fut heureux dans sa rencontre.

Je n'ai ni le temps, ni le désir d'insister sur la scène de galanterie qui s'annonce, où les défauts de tout à l'heure recommencent et s'aggravent, où le compositeur atteste et sa capacité de concevoir et son incapacité d'accomplir. Au surplus, il est temps que la comédie cesse, et que Meyerbeer se soit ressaisi. Ce n'est plus la trompette guerrière « qui vient de retentir » ; c'est une fanfare dont les coups redoublés ébranlent l'orchestre, un *tempo di minuetto maëstoso*, où les trombones unis aux contrebasses scandent les pas comptés de toute une noblesse qui s'avance, vous l'avez deviné, en descendant le grand escalier d'honneur. La reine Marguerite, elle aussi, s'avance : au thème chevaleresque, succède un autre thème de cérémonie, élégant et fastueux, où le Meyerbeer des *Marches aux Flambeaux* se prépare... Et nous voici en plein drame. Au moment même où seigneurs catholiques et seigneurs protestants échangent les formules pacifiques et font les gestes de la réconciliation ? Prenez donc garde à ces mots de la reine : « Mon frère Charles IX dès ce soir à Paris vous appelle, pour un projet que j'ignore » ; mais que nous, spectateurs, et qui savons notre histoire, nous

n'ignorons pas. Écoutez la timbale des marches funèbres : elle frappe doucement et sourdement. Suivez note par note le fort bel unisson des voix, symbole d'unanimité, dans le silence de l'orchestre, soyez attentif à ces mots : « éternelle amitié » prononcés d'un ton de menace avec descente sur les degrés inférieurs et arrêt sur la dominante :



comme si l'atmosphère venait de se charger de nuages et que la foudre menaçât. Ce chœur du serment n'est peut-être pas d'un grand musicien : il est d'un dramatiste de premier ordre qui, cette fois, ayant l'orchestre à son service pour souligner l'opposition des paroles aux sentiments, a mieux aimé se passer de l'orchestre. Dans l'opéra de Mozart, Don Juan chante sa sérénade. Et pendant qu'il se divertit à jurer son amour, les violons se moquent de ce qu'il jure : afin de « nous » avertir, car Don Juan éprouve ce qu'il exprime. Ici, rien de semblable. Nul n'est dupe : on se hait de part et d'autre et l'on voudrait tant se le dire en dépit de cette réconciliation de façade !

Il ne reste guère maintenant qu'à précipiter la série des événements et des surprises, à com-

mencer par l'outrage involontaire de Raoul à Valentine et à son père, le comte de Saint-Bris. Et ce va être le sujet du final. Ce final, qui n'est peut-être point des meilleurs ne manque pas d'énergie. La vérité ne lui manquerait pas davantage si le musicien ne semblait avoir oublié la recommandation de Gluck[1] et prêté à des hommes de la noblesse, un langage de gens du peuple. Mais le propre des passions de haine et de vengeance n'est-il pas de faire tomber les barrières ?

*
* *

Et chaque acte en la pièce est une pièce entière,

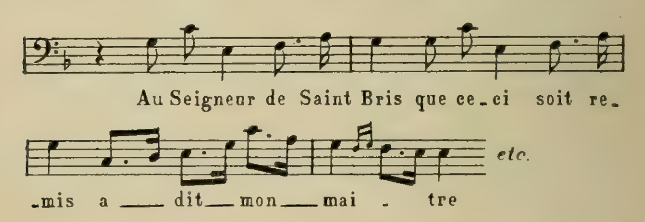
lit-on dans l'*Art Poétique*.

Boileau ne veut pas que ce soit un éloge. Mais que chacun des actes ait son caractère et sa physionomie à l'imitation de chacun des personnages, si c'est à cela qu'un auteur s'applique, il est décidément un bon auteur. Meyerbeer s'y est appliqué dans *Robert le Diable* : dans les *Huguenots* il paraît bien y être parvenu, car si les pages froides et fades remplissent le second acte, quelques traits de préciosité, trop rares, il est vrai, le relèvent, ce qui est d'une

1. Gluck fait observer dans sa Préface d'*Alceste* qu'une confidente ne doit pas musicalement s'exprimer comme une princesse.

assez bonne couleur historique, sinon locale. Ces dons de couleur historique vont se retrouver dans le troisième acte, à commencer par un tout petit chœur de gens du peuple qui s'en vont ou s'en viennent faire le dimanche, à continuer par le fameux « rataplan ! » dont les délicats médisent et qui n'en restera pas moins une page musicale d'une facture solide avec les qualités — et les défauts — du style militaire. On sait le propre du style militaire : il est d'autant meilleur que la phrase est engendrée par son rythme et c'est ici le cas. Le chant des femmes catholiques agenouillées sur le passage d'un cortège nuptial, le cortège nuptial de Valentine et du comte de Nevers, est d'une faiblesse assez généralement remarquée. On le dirait écrit pour se mêler au chant des soldats huguenots en vue d'effets scéniques et pittoresques... Un librettiste maladroit eût fait stationner le cortège : Valentine se serait dressée sur la scène pour chanter son dépit ou ses alarmes dans un discours musical en trois paragraphes, et la vraisemblance dramatique n'y aurait rien gagné : le talent de Meyerbeer, pas davantage. Grâce à l'habileté de Scribe et à cette descente momentanée des protagonistes au rang de simples figurants, la scène se remplit, le « spectacle » se prolonge, et l'intrigue

se renoue en attendant que les événements se précipitent. Parlerons-nous maintenant de l'épisode des bohémiennes et du fâcheux ballet qui lui fait suite ? Mieux vaut parler d'un excellent épisode, celui des « archers du guet » que précède une scène brève. La voici : Marcel entre en scène cependant que le comte de Saint-Bris, le père de Valentine, sort de l'église avec le comte de Nevers[1] : « Au seigneur de Saint-Bris, que ceci soit remis, a dit mon maître. » La phrase a de l'allure, de la belle humeur, de l'importance.



Si elle reste courtoise, on ne l'en dirait pas moins provocante. L'attitude de Marcel est dictée par la forme du récitatif. Marcel fera un salut, puis se souvenant qu'il parle du nom de son maître, c'est-à-dire, après tout, d'égal à égal, se redressera de toute sa hauteur. On sait le lieu de la scène et qu'on ne met point toute une salle de spectacle en face du Pré-aux-Clercs pour

1. Il y a en effet, sur la gauche du décor, une porte d'église. Et si le cortège ne se reforme pas c'est que Valentine est « restée en prière ». La vérité est qu'elle sait menacés « les jours » de Raoul et qu'elle veut l'y soustraire.

tromper son attente. Ce n'est pas le drame, seul, qui exige un duel : c'est aussi le décor. Un duel, en ce temps-là, était toujours chose tragique. Et c'est à nous le rappeler que va servir la lente et presque sinistre psalmodie du couvre-feu[1]. Ainsi s'achèvera cette autre mémorable « Chronique du temps de Charles IX ».

La scène se vide et les destinées vont commencer de s'accomplir. Valentine sort de l'Église ; elle sait le rendez-vous d'honneur; elle sait le guet-apens qui menace les jours de Raoul. Et dans cette nuit déjà tragique, avant-coureuse d'une autre nuit combien plus tragique encore, elle cherche Raoul et rencontre... Marcel. — Afin qu'il y ait un duo entre le mezzo-soprano et la basse profonde ? — Précisément ; et aussi afin d'accentuer le personnage de Marcel qui n'a fait encore jusqu'ici que chanter et figurer. C'était un fort beau duo, jadis, que ce duo de Marcel et de Valentine, surtout avec des interprètes tels que Levasseur et Cornélie Falcon. Nous voilà enfin débarrassés de tout *scherzo* symphonique et nous ne sommes décidément plus au temps de *Robert le Diable*. Même on nous évite l'impression singulière d'un dialogue où l'on répondrait en italien à qui vous parlerait allemand. Pourtant, malgré leurs

1. Soyons attentifs au contraste entre les paroles banales de l'archet et la brièveté tragique de la « lente psalmodie ».

communes alarmes, nos deux personnages sentent et souffrent différemment. Marcel, avec la brusquerie d'accent du factionnaire, demande le mot d'ordre ; sur un rythme de qui-vive esquissé par les contrebasses et les bassons, Valentine, dans le même mouvement, mais sur un autre rythme, prend le ciel à témoin de sa faiblesse. Et tous deux, par deux fois, se répliquent sans se répondre. Il n'en arrive pas autrement dans la vie, quand on craint ce que l'on va se dire, que l'on est venu pour se le dire et qu'il faut à tout prix qu'on se le dise. Et l'on a beau n'avoir qu'une idée en tête, celle du danger qui s'approche, on évite d'en parler comme pour le conjurer par le silence. Ce n'est peut-être point là de la psychologie très originale ; c'en est de la meilleure et elle est d'expérience quotidienne. La scène est des mieux conduites et la progression des aveux : 1° « qu'il (Raoul) ne vienne au combat que bien accompagné » ; 2° « qui je suis ? une femme qui l'adore », atteste, chez l'auteur, Scribe, un art de graduer pour le moins égal, en ce moment, à son art de surprendre. Entre les deux stades de l'aveu, Meyerbeer intercale un *andante* du type « religioso » taillé dans l'étoffe de Mozart avec des ciseaux moins affilés peut-être. « Ah ! l'ingrat d'une offense mortelle..., etc. » Les paroles sont d'une âme meur-

trie, la musique est d'une âme fière, droite, pure. La phrase a de l'ampleur et se termine par l'expression d'une discrète tendresse. C'est qu'en ce moment Valentine se parle, à moins qu'elle ne parle à Dieu. Plus tard, seulement, elle laissera échapper la vérité tout entière dans une phrase en *fa mineur*, un peu tourmentée de forme et peut-être insuffisante d'expression. Je lui préfère, et de beaucoup, la réponse de Marcel « Ne pleure pas, Marcel, ma fille te bénit du fond du cœur ». On a tourné en dérision cette « sonnerie de cor de chasse » ; c'est qu'on l'a isolée du sentiment qui inspire la phrase et du personnage qui la prononce. Autant vaudrait soutenir que dans le « *Qu'il mourût !* » de Corneille, la beauté réside dans les mots et non dans la situation et dans le caractère que cette situation fait transparaître. Oui, certes, Marcel s'y prend gauchement pour consoler Valentine, mais quel accent de sincérité et comme sous cette brutale franchise on sent une âme profondément ardente et vibrante, incapable de sentiments qui ne soient extrêmes, une âme qui ne fait point quartier !

L'heure du rendez-vous est venue et le *Septuor* du duel commence. La vraisemblance dramatique l'exigerait plus court. Les gens qui s'en veulent à mort, une fois sur le terrain, dégainent. Il faut pourtant régler les conditions du combat. Et puis

à l'Opéra, on insiste volontiers sur les situations préparatoires. Celle-ci en est une, et n'est pas autre chose. Le compositeur avait toute liberté de s'étendre, de varier les épisodes, de multiplier les reprises. Meyerbeer ne s'en fit point faute. Il eut, à un degré rare, le juste sentiment de la situation. Il fallait un début qui ne fût pas un exorde, une phrase qui sentît son gentilhomme et ses vertus de naissance, solidement assise sur ses bases, équilibrée dans sa démarche et dans son mouvement, aux intervalles inégaux, symptôme ou symbole d'une volonté en acte, aux intervalles uniformément inégaux en signe de sang-froid, débitée avec force, sans violence, avec assurance, sans fanfaronnade. Telle est la phrase dont je viens de résumer les principaux mérites et que les auditeurs de 1836, à peu près unanimement, applaudirent. Venons maintenant aux épisodes... Mais pourquoi ce nombre impair de personnages? Pourquoi le « septuor »? Là est le trait de génie. Il est dans l'*a parte* de Marcel. On sait la phrase : « Pauvre Raoul! ils l'ont trahi! » Voilà, pourrait-on dire, une phrase faite de rien, comme on en trouve quand on est un homme de théâtre et dont on est en droit d'espérer beaucoup. L'accompagnement, aussi, est fait de rien : une plainte, dans l'orchestre, sur la dominante, et sur chacun des

temps de la mesure. Il n'en faut point davantage pour élever d'une assez belle hauteur le personnage de Marcel. Et le personnage n'est pas encore au terme de son ascension. Un autre épisode moins pathétique, auquel on trouverait de la grandeur, s'il y visait un peu moins, est l'invocation des six combattants : « Bonne épée et bon courage ! » Si ce n'est plus du « beau », c'est encore du « bon » Meyerbeer.

Voici du très bon Scribe. Dans l'art de nouer ou de dénouer, d'allonger ou d'abréger, il n'a point de rival. Or, nous touchons à un moment critique. Le duel dont la préparation nous a valu l'une des scènes les meilleures de l'opéra, vigoureusement écrite, et presque avec essor, ne saurait avoir lieu. Que Raoul meure et la pièce est finie. Que Saint-Bris succombe, elle est encore finie : Valentine et Raoul ne sauraient désormais se rejoindre. Il faut donc, bon gré, mal gré, que l'atmosphère s'allège et que la nuit finisse autrement qu'elle n'a commencé. En deux tours de main, qu'on nous passe le terme, les gens du peuple, à la voix tonnante de Marcel, envahissent la scène. Du côté opposé, les catholiques accourent : mêlée des voix, car on s'injurie, mêlée des gestes, car on se provoque. En attendant que l'on en vienne aux mains, on se lance, de l'un à l'autre groupe, de ces propos comme

le peuple de Paris saurait en trouver, n'était le manque d'habitude de s'injurier en musique. Les délicats voudraient supprimer ce « chœur de la dispute ». Et moi je ne veux même pas qu'on l'abrège. Qu'on se dise donc une bonne fois que sans cet épisode, nous aurions une « chronique » incomplète! Or, qu'est-ce, en son fond, que le troisième acte des *Huguenots*, si ce n'est une chronique en action pour laquelle on ne s'est pas mis moins de quatre : le librettiste et le compositeur entre lesquels, cette fois, je demande à ne point faire de distinction de rang; puis le décorateur et le costumier, je parle de l'artiste qui a dessiné les costumes?

Le tumulte est donc à son comble et comme il doit cesser, il ne cessera que par enchantement. La fée dont les enchantements vont suspendre le drame et lui permettre de reprendre, on la devine: c'est Marguerite de Valois. Elle passe par le Pré-aux-Clercs pour rentrer au Louvre; car elle vient d'assister à je ne sais quelle fête. C'est elle qui va remettre les choses en ordre. C'est elle encore qui se décide à éclairer Raoul sur sa méprise du premier acte. Valentine se charge du reste. Sortant de l'église, où elle ne saurait tout une nuit durant, demeurer en prière, et prise à témoin par Marcel du piège dans lequel était tombé Raoul, elle ne le dément pas. On devine

les explications inévitables... Pas du tout! On ne saurait d'ailleurs s'expliquer devant tout le monde. Et puis de Nevers arrive fort à propos, porté dans une barque garnie de fleurs, illuminée de lampes vénitiennes, remplie de musiciens. Ah! la misérable musique, digne du quartier de la Goutte-d'Or et des noces d'un Coupeau! Le comte de Saint-Bris n'est heureusement pas de notre avis. Cette musique de barrière le met en liesse, et, sur un piteux motif de fanfare nuptiale, lui inspire un joli thème de jactance, cependant que la fête bat son plein et que le comte de Nevers emmène Valentine[1].

Maintenant que le rideau est tombé, que nous avons cessé de voir, et d'entendre, avouons que ce qui vient d'être vu et entendu, « date » singulièrement, fâcheusement presque partout, et, par endroits, ridiculement. Et je ne prétends point que ce troisième acte, tel qu'il est exécuté mérite de faire école. Tel qu'il est composé, il le mériterait si le « genre » durait encore. Le genre a cessé de vivre. Pendant sa vie, qui d'ailleurs fut loin d'être éphémère, s'il lui est arrivé de remplir sa définition, ce fut au moment des *Huguenots* et de son troisième acte. Je dis bien : le troisième

1. Cf. la partition piano et chant, in-8, p. 297 : « Oui j'entends éclater des accents d'allégresse ». Cette partition comme toutes celles de la maison Brandus n'est pas datée.

acte, attendu qu'il se recommande et presque s'impose à l'attention de la critique par l'équilibre des trois éléments essentiels du genre : la musique, le drame et le spectacle, où la musique se subordonne les deux autres — mais se les subordonne sans les absorber.

*
* *

Au moment des premières représentations, trois scènes formaient le quatrième acte : une romance, chantée par le mezzo-soprano : on l'a retranchée et c'était presque justice ; un vaste morceau d'ensemble conçu à la manière d'un final, en trois parties ; un « grand duo ». Le grand duo, n'avait pas été prévu, tout d'abord. On se ressouvint des deux amants mémorables de la *Chronique de Charles IX*, Diane de Turgis et Mergy, lequel s'échappe de ses bras, tandis que le tocsin de Saint-Germain-l'Auxerrois sonne le massacre. Scribe laissa, dit-on, la plume au poète Emile Deschamps[1]. Et quand le grand duo fut

1. Que n'a-t-on pas imaginé sur l'histoire de ce grand duo ? Je me suis laissé dire, jadis vers 1865, que Nourrit avait suggéré à Meyerbeer le fameux : « Oui, tu l'as dit ! » Les légendes se sont multipliées à l'envi. Quant à « l'histoire » proprement dite, elle reste encore muette. La vérité est que la Bénédiction a tous les caractères d'un finale d'acte, que le grand duo n'en a pour ainsi dire aucun. Donc le grand duo n'était pas prévu.

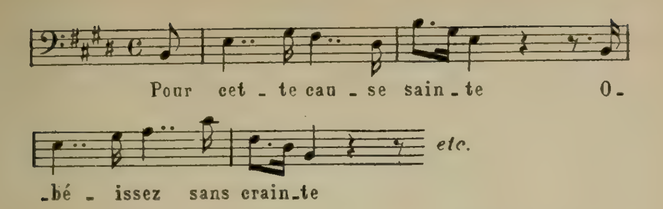
écrit, Adolphe Nourrit, après Nourrit, Duprez et Cornélie Falcon espérèrent en un triomphe. Leur espoir fut plutôt surpassé. Le coup de foudre fut retentissant. L'histoire de notre grand opéra compte, certes, et pour ne rien dire de plus, des pages aussi belles. Elle en compte peu, très peu, d'aussi glorieuses.

Imitons les directeurs de théâtre ; laissons dormir la « romance » et arrêtons-nous à loisir sur cette *Conjuration et Bénédiction des poignards* dont le succès dure encore. C'est que Meyerbeer est à son aise dans la manière forte : elle lui réussit presque toujours si, visant la grandeur, il est assez heureux pour atteindre au grandiose. Cette fois il le dépasse : la manière large s'unit à la manière forte, et de cette union va sortir un chef-d'œuvre. Pendant plus d'un demi-siècle, *ubique et ab omnibus*, les applaudissements se sont multipliés. L'œuvre est en effet résistante : solide en sa structure, claire en son ordonnance, émouvante et variée dans ses épisodes. N'avez-vous à votre service ni solistes, ni chœurs, ni violons, ni contrebasses, faites-la entendre quand même. Je ne sais pas de plus beau morceau de musique militaire.

L'exorde en est franc, abrupt, impétueux ; et quand a été donné le signal d'attaque, Saint-Bris transmet les ordres de la reine. A n'entendre

que ce qu'il dit, on dirait qu'il questionne. A entendre ce qu'il chante, on comprend qu'il ordonne : « Des troubles renaissants et d'une guerre impie, voulez-vous comme moi, délivrer le pays ? » Meyerbeer a soin d'imprimer à la première partie de la phrase un accent affirmatif, impérieux même. Aussi la réponse jaillit-elle, immédiate, brève et, dans sa brièveté, implacable : « Nous sommes prêts ! » Saint-Bris revient à la charge : après les adhésions il lui faut des serments. Le ton du discours musical s'élève, la phrase monte et s'élargit à mesure, accélérée dans son mouvement par les triolets du thème d'exorde. La mélodie va s'établir. On n'y est pas encore. Toutefois, on est sorti du récitatif, si jamais l'on y fut. Nous assistons d'ailleurs à l'évolution d'une « crise ». La musique, avec un rare bonheur, et sans que le développement musical y perde, en reproduit l'incessant devenir. — Au comte de Nevers maintenant ! Il s'étonne ; il questionne, et la phrase musicale continue et se développe, aussi naturellement qu'à la symphonie ; peut-être pas aussi tranquillement.

La formule mélodique attendue se fait de plus en plus proche, et l'*andantino* du serment vient couper court aux hésitations imminentes : « Pour cette cause sainte..., etc. ».



Saint-Bris la récitera d'abord, et tous après lui (à la réserve du comte de Nevers et de Valentine de Saint-Bris). — Schumann a-t-il assez médit de cette phrase et tourné en dérision cette « Marseillaise retapée » ? Il est, en effet, ici quelque chose de retapé : ce n'est point notre *Marseillaise*, mais une phrase de la vieille *Marguerite d'Anjou*, assez médiocre à sa naissance [1]. Les paroles de Scribe lui ont fait prendre de l'accent, et les modulations, de la couleur. Elle en est devenue heureusement méconnaissable. Il y a plus, si la valeur d'un thème s'accroît de ce que valent les motifs adjacents, et qu'à la phrase « du serment » vienne s'en ajouter une autre et presque se greffer sur sa tige :



1. P. 203 de la partition de *Marguerite d'Anjou*, traduction française (Paris, Meissonnier). Voir le début du trio : « Agissons avec prudence » à l'acte II. L'orchestre, comme dans les *Huguenots*, reproduit les trois dernières notes du thème.

On lui a trouvé de l'ampleur et de l'élévation : c'était justice. Voilà certes deux phrases, celle-ci et l'andantino qui précède, trop différentes dans ce qu'elles dessinent et expriment, pour être du même jet ; elles ne sont certes pas de la même couvée, mais elles entrent dans le même courant d'émotion, qu'en prolongeant, elles accélèrent. Voilà un exemple de ce que j'appelais l'union de la manière large à la manière forte. Et chez Meyerbeer, tant s'en faut, cette union n'est pas quotidienne.

La péripétie commence. Et l'impatience de Saint-Bris la précipite. Déjà reparaissent les triolets de l'exorde, dans leur mode primitif et leur fougue première : « Le roi peut-il compter sur vous ? » On a répondu : oui ; on brûle de le redire. On sait aussi que de Nevers n'a pas encore donné sa réponse, et c'est de son côté qu'on regarde. La musique, jusqu'ici, dominait dans le drame. La voilà qui se laisse prendre à la remorque. Et si elle n'était plus mouvante que vivante[1], plus scénique que vraiment dramatique, on n'aurait ici qu'à continuer d'approuver... et même d'applaudir. Ici, malheureusement, et en dépit de l'appropriation du langage musical, le style déroge. Il ne lui reste plus

1. P. 339 de la partition française, piano et chant.

qu'un petit nombre de degrés à descendre pour être au niveau de cette « musique de scène » où rien n'importe, à part les variations du rythme et de l'intensité. Ajouterai-je qu'en faisant passer l'*andantino* du Serment du rôle de Saint-Bris, au rôle de Nevers on sauvegarde l'unité musicale de cette grande composition, mais aux dépens de la vérité dramatique ? —

La péripétie est terminée. Saint-Bris donne maintenant ses ordres de combat. Il assigne à chacun son poste. La phrase musicale respire la cruauté, la vengeance, le meurtre. Elle en porterait aisément les stigmates. Quant à l'autre phrase : « Le fer en main levez-vous tous ! », c'est un beau déchaînement de folie meurtrière au rythme curieusement *appassionato*. Et bien que la musique se soit subordonnée aux incidents du drame et aux mouvements presque désordonnés des passions, il semble, qu'en ce moment, du moins, l'intérêt musical se relève.

Il va de nouveau prédominer. L'action dramatique a pris fin. Le librettiste peut immobiliser ses personnages dans l'attente de la consécration religieuse, et leur dicter des paroles, n'importe lesquelles, pourvu que ce soient des paroles de cantique. Car l'action qui va s'engager sera du type musical, et réalisera ce type à l'exclusion

presque de tout autre. Regardez en effet : que voyez-vous sur la scène? Rien que des gens occupés à chanter. — A prier ! — Je dis bien : à chanter. Je ne me sens plus le degré de complaisance indispensable à l'entretien de l'illusion dramatique : aussi mieux vaudrait presque écouter sans regarder. Nous sommes ici sur les frontières de l'oratorio et nous les savons tangentes à celles du « poème symphonique ». — L'intérêt musical de cette symphonie lyrique est dans l'usage fait par Meyerbeer de l'*andantino* du Serment dont il reproduit la gradation mélodique, mais, en y réduisant la mélodie à son radical et en changeant le ton (*la* bémol au lieu de *mi*) et la mesure (*ternaire* au lieu de *binaire*).



Souvenez-vous maintenant du mètre ïambique, et que ce mètre passait chez les Romains pour le plus « cinglant ». Écoutez, dans l'orchestre, ces croches pointées ou syncopées, qu'une double croche précède, en attendant que les basses vocales soient entraînées par la contagion. Écoutez les notes stridentes des violons aux octaves supérieures comme si, de tous les

points de l'horizon, accouraient je ne sais quelles légions de fantômes sonores, soufflant la haine et attisant les colères... Puis c'est le silence. Les moines ne chantent plus. Ils étendent les mains. Trois *fortissimo* suivis chacun d'un *pianissimo*, avec cadence sur la tonique. On dirait une courte oraison que finit un *amen*. La bénédiction commence, les écharpes sont distribuées, cependant qu'aux accords graves succèdent des accords aigus qui viennent s'éteindre sur la tonique après une heureuse et courte modulation. Seize mesures, pas davantage : c'est assez pour que les âmes se recueillent, pas assez pour que les cœurs s'amollissent. J'en atteste la belle explosion de fureur guerrière où passent des reflets d'incendie, qui s'intercale entre le moment de la bénédiction, et cette péroraison, à jamais célèbre, où reparaît, chanté à pleines voix, à l'unisson et dans son dessin primitif, le thème du serment. On y admira, naguère les grondements chromatiques de l'orchestre avec ses mouvements de flux et de reflux. J'insisterais volontiers, pour finir, sur l'un des mérites les plus éminents de ce vaste ensemble. Meyerbeer y a poussé le plus loin possible l'expression de la force, de la violence, de la fougue. Il l'a poussée jusqu'au point impossible à franchir sans que la fougue ne dégénérât en

tumulte et en chaos. Tout y est clair et, bien qu'au premier abord il n'y paraisse, tout y est mesuré. L'auteur nous y maintient à distance du genre héroïque. Ce ne sont point, comme dans *Guillaume Tell*, des héros qui vont se battre, mais des serviteurs d'une volonté impérieuse et implacable ou des mercenaires de cette même volonté. De là vient que si ce mémorable final est solennel, il n'est pas auguste, et que s'il est magnifique, il n'est pas sublime.

On s'étonnerait du soin avec lequel nous venons de relever et de détailler les mérites de cette *Conjuration et Bénédiction des poignards*, sans en omettre les défaillances, si nous laissions sur notre route le « grand duo », dont la célébrité n'est presque plus aujourd'hui qu'un souvenir. Il ne brille guère en effet par le style, ce duo de si glorieuse mémoire. On peut, croyons-nous, et l'on doit lui trouver d'autres mérites : des mérites qui en font une œuvre originale.

Ici, nous passons brusquement, et nul, après examen, n'en saura douter, du spectacle au drame. Nous y sommes soudainement et brutalement rejetés. Ici, ce n'est plus à proprement parler le génie de la musique qui inspire, c'est, oserai-je dire, le génie du drame, en sa pleine indépendance, ayant « à son service » le vocabulaire

musical. Et donc ce qui fait l'intérêt de l'œuvre ce n'en sont ni les phrases ni les alliances de sons qui les font naître. C'est la mise en place de ces éléments et le pouvoir qui en résulte.

En veut-on la preuve ? Commençons par le pouvoir des formes sonores en raison de leur mise en place, c'est-à-dire par la vérité de l'expression dramatique. Et tirons notre exemple de la phrase la plus universellement admirée : « Oui ! tu l'as dit..., etc. » On en trouverait aisément d'aussi belles, et même de plus belles. Je conviens que cette descente de sons liés et filés est agréable, qu'elle l'est jusqu'à en devenir caressante. Elle n'est cependant rien de plus qu'agréable, si je ne tiens compte ni de l'accent ni des paroles, ni de tout ce qui précède, ni de tout ce qui va suivre, toutes choses, qu'en négligeant, j'aurais l'air de juger d'une fonction par le squelette de son organe.

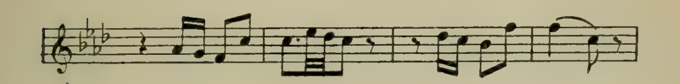
L'originalité de ce duo n'est donc point là où on l'a mise, dans les mélodies que l'on en détache pour les admirer à loisir... et hors de tout propos. Elle est dans les moments où la mélodie cédant à l'intransigeance de la nécessité dramatique se laisse briser, réduire à l'état de mosaïque, j'allais dire à l'état d'épave ou de débris. Là est l'originalité de la tentative. Meyerbeer, et là-dessus soyons tranquilles, a fait sa

part aux exigences du goût, il n'a même point réduit à son minimum exigible la part réclamée par les artistes pour y briller à leur fantaisie. Mais tout en faisant droit aux vieilles habitudes implantées par la tradition italienne, il a compris par où il deviendrait (si même il ne devenait déjà) possible de les rajeunir. Il y aura mieux sans doute, un jour, que cette « méthode de tronçons ». Richard Wagner, plus tard, s'en rendra peut-être compte. En attendant, et dès son *Lohengrin* il fera merveille par ses dons prestigieux de maître mosaïste, en quoi il ne fera que suivre un régime inauguré par Meyerbeer[1]. Et comment Meyerbeer a-t-il inauguré ce régime ? En généralisant la forme de son récitatif, en l'appliquant à la traduction, non plus d'un moment de surprise ou d'un sursaut, mais d'une longue crise passionnelle. Or, qu'est-ce que « généraliser » si ce n'est, littéralement parlant, créer un genre ?

Ne nous étonnons donc point du succès de ce grand duo, œuvre d'un grand ouvrier d'art auquel il n'a manqué pour égaler Richard Wagner, que de pouvoir soutenir, par la richesse de l'invention musicale, la fécondité de son ima-

1. Dans l'écrit de Richard Wagner *Le Judaïsme dans la Musique*, l'auteur proteste contre ceux qui comparent quelques-uns de ses procédés aux expédients de Meyerbeer. La comparaison n'en est pas moins, parfois, inévitable.

gination dramatique. Et maintenant, libre aux enthousiastes des premières années[1] de citer avec joie, si ce n'est avec transport, la phrase : « Ah ! quel élan !... », de souligner l'énergie du : « Vienne la mort ! » où : « la mort » est trois fois prononcé; de s'attendrir — et comme ils ont raison ! — sur cette autre phrase : « Le danger presse ». Chantée elle ne vaut guère. Développée elle vaut moins encore, mais récitée par la clarinette, « en ritournelle », elle prend un caractère évocateur plein de charme :



Saluons donc, avec tout le respect et l'admiration qui lui reviennent de plein droit, ce morceau de musique dramatique, au moment où il parut, unique en son espèce, dont l'apparition fut un événement considérable dans l'histoire de l'art; l'avènement d'un grand morceau d'opéra qui ne peut être chanté qu'au théâtre sous peine d'être défiguré ou même parodié[2].

1. L'analyse du grand duo des *Huguenots* a été faite par Camille Bellaigue dans son excellent recueil d'articles : *Psychologie Musicale*. (Voir le chapitre : *l'Amour dans la Musique*.) Inutile d'y insister à nouveau.

2. On l'a chanté quand même dans les salons, mais on s'y montra ridicule.

*
* *

Deux scènes : l'une, participant du poème symphonique au moins autant que de l'opéra ; l'autre, relativement pensée, composée, réalisée pour le théâtre, par un musicien entendant et voyant au fur et à mesure qu'il invente et qu'il note; scène essentiellement dramatique, où la pitié le dispute à la terreur, sans que jamais la tragédie se substitue entièrement au drame, où l'intérêt ne prend sa source que dans la situation ; mais deux scènes qui, la dernière surtout, mettent fin au drame, puisque Valentine et Raoul, désormais unis, n'ont plus qu'à mourir ; — si tel est l'acte qui vient de nous occuper, la pièce est virtuellement finie. Il nous reste à la « voir » finir, j'en conviens. Encore est-il que ce « spectacle » ne nous apprendra rien que de conforme à notre attente. Mais nous ne sommes point à la tragédie et il n'est presque pas un seul moment dans les *Huguenots* où l'illusion d'y être ait été permise. Ceci soit dit en dehors de toute intention de reproche, s'il n'est dans l'histoire du drame romantique, aucune œuvre, qui, plus que ce grand opéra, remplisse mieux la définition du genre.

Car nous avons tout vu dans les *Huguenots*

excepté ces Huguenots mêmes[1]. Il faut nous les montrer. Il faut aussi, dès lors, qu'à défaut du drame, lequel est terminé, les conflits étant résolus, la pièce reparte. Et qu'aurons-nous maintenant? Une succession de tableaux. Autant vaudrait presque dire que nous allons passer du théâtre selon la réalité au théâtre selon l'apparence, ce qui revient à passer du théâtre au... cinématographe! D'où la nécessité de varier les aspects, les mouvements et les figures pour que l'intérêt, en se renouvelant, se maintienne. A moins que l'on n'ait recours à un autre expédient: qui nous le fournirait? Ce pourrait être le discours; et si nous avons Victor Hugo pour auteur, la musique de ses vers entretiendrait le plaisir des yeux. Fort heureusement nous avons Meyerbeer et nous avons sa musique. C'est elle qui va sauver le livret de Scribe de cette dégénérescence cinématographique à laquelle, et presque dès ses origines, le romantisme avait condamné le théâtre. Que Meyerbeer n'ait point failli à la tâche, c'est ce que nous allons essayer d'établir. —

Le théâtre représente un cimetière. Des hommes dressent une barricade; des femmes, des enfants se précipitent, en quête d'un refuge,

1. On les a vus au troisième acte, ce qui s'appelle « vus ». Car ils ont *figuré*, pas davantage.

dans un temple, ceux-ci tout à l'effroi, ceux-là tout à l'ouvrage. Dans l'orchestre, deux thèmes, tous deux en *la* mineur, l'un d'action énergique, l'autre d'effroi, d'un effroi dont les syncopes expriment l'angoisse. Et l'on dirait qu'aussitôt l'âme du musicien poète — oui, poète en dépit de son impénitent prosaïsme — s'attendrit sur celle dont les « jours ne sont point menacés » mais qui préfère à voir mourir celui qu'elle aime, mourir de sa mort.

Cette introduction, qui n'est pas un entr'acte, est des plus brèves. Et sa brièveté la sauve, Meyerbeer étant plus à son aise dans les moments où il formule que dans ceux où, vainement, il s'essaie à développer. On dirait d'un peintre préoccupé tout d'abord de son fond de toile, et ne garnissant ses premiers plans qu'une fois l'effet général obtenu. Nous avons bien aperçu Marcel sur le devant du théâtre. Mais ce n'est ni à lui, ni à Raoul qui arrive, ni à Valentine qui va venir que Meyerbeer a pensé tout d'abord, et la nature du sujet lui en fournirait plus qu'une simple excuse, si l'histoire y déborde l'intrigue et qu'à défaut d'en être la cause, elle n'en est que l'occasion.

L'intermède symphonique qui est devenu l'Introduction du cinquième acte où, progressivement, la mélodie perce, sans toutefois s'établir,

est suivi d'une « scène » qui commence par le « presque parlé » sans atteindre jusqu'au chant proprement dit, et qui se recommande par un habile agencement de formes et de rythmes. A la différence du « grand duo », l'impression de démembrement mélodique en est absente. Au lieu d'une mélodie qui se brise, on en dirait une dont les membres se rejoignent ou tendent les uns vers les autres. Dans le grand duo, Meyerbeer cherchait sa langue. Et il est assez évident qu'il la cherchait en vain. Cette fois, Meyerbeer est sur la bonne route[1], mais il n'aura d'y persévérer, ni le courage, ni la clairvoyance. Et le *Prophète*, un jour, s'en ressentira.

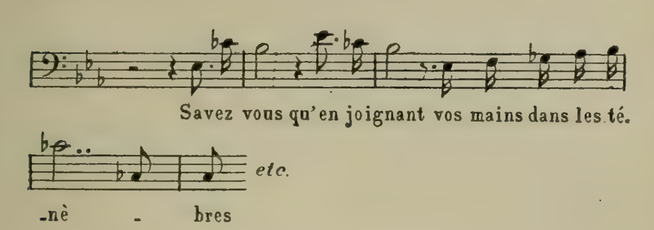
Le « grand trio » qui fait suite à la « scène » est formé de trois tableaux ; trois tableaux qui ne sont pas un triptyque : les proportions croissantes du cadre s'y opposeraient. Au premier moment, Raoul et Valentine, à genoux, bénis par Marcel ; à l'arrière-plan, personne, rien que

1. On fera bien de vérifier par une lecture attentive p. 411 de la partition in-8 depuis les mots : « Marcel, ne vois-tu pas que mon bonheur s'apprête ? » jusqu'aux derniers mots de Valentine : « réunis pour toujours et dans l'éternité ». — Quand nous disons de Meyerbeer qu'il a trouvé la langue appropriée à l'expression du devenir passionnel, nous ne prétendons point qu'il en ait conscience et se réserve d'en généraliser l'emploi. Son intérêt le lui déconseillerait au besoin. Le public ne le suivrait pas dans ce changement de manière, car il veut de la musique et, pour lui, la musique, c'est la mélodie.

le décor. Au second moment, mêmes personnages : on les voit, on ne les entend plus. Les oreilles sinon les yeux, sont attentives, tantôt au choral de Luther chanté par les femmes suppliantes, tantôt au chœur des soldats catholiques. Le troisième tableau, je veux dire le troisième moment, a pour sujet l'apothéose de Marcel dont le cantique d'extase domine les autres parties et en règle le mouvement. Même premier plan : mais le fond du théâtre se remplit d'hommes d'armes et d'hommes d'église. Nous entrons dans l'épopée et nous nous y maintenons sans effort.

Je ne démontrerai pas que le trio des « noces funèbres » est une scène sublime, attendu que le sublime ne se démontre pas. On l'éprouve, et d'ordinaire, on n'est pas seul à l'éprouver. La simplicité des moyens y est émouvante, à force d'être extrême : extrême, nullement excessive. Un seul instrument dans l'orchestre pour « répondre » à la voix dont la récitation se passe de tout point d'appui. Et la souveraine beauté du récit prend sa source dans les éléments de la forme, puisque le chant se réduit à une seule phrase : à une phrase qui sait dompter la pesanteur de ses notes graves. En effet, malgré sa direction alternativement montante et descendante, nous la sentons pla-

ner au-dessus de nos têtes à la manière d'un appel, d'une menace ou d'une sommation[1].



Le second moment ne manque pas de hardiesse. On pourrait se dispenser de revenir sur le chant : « Abjurez Huguenots ! » d'une trivialité suffisamment révoltante, laquelle par la détonante irruption du *fa* dièze dégénère en atrocité (car le *fa* naturel eût été dans la règle). Et que l'on évite de prendre en pitié je ne sais quel déplorable goût des contemporains dont l'excès de corruption, s'il nous est arrivé de retrouver dans notre mémoire ce chant des *Huguenots* à l'appel de plus d'un motif de Richard Strauss[2], nous révolterait inutilement :

1. Le mot est de Camille Bellaigue et je n'en sais pas de plus heureux.

2. « On sait que le quatrième degré, dans la troisième octave de « la trompette offrait une irrégularité pour la justesse de la gamme. « Sans être tout à fait augmentée, la quarte n'est pas tout à fait « juste et le quatrième degré de la trompette n'est pas tout à fait « un *fa*, en *ut* sans sonner *fa dièze*. Le maître a tiré habilement « parti de cette anomalie en laissant cette note défectueuse à dé- « couvert et a augmenté encore la couleur sauvage et brutale de « ce sombre tableau ! » — Henri Lavoix, *Histoire de l'Instrumentation*, p. 411-412.



Malgré ces louables hardiesses et la courte durée, sagement préméditée, de l'épisode, on pourrait regretter un excès de symétrie dans la composition. Ce n'est pas assez d'un crayon pour représenter une scène de massacre : or, il est des instants où le compas à tout l'air de succéder au crayon ! Ajouterai-je que là où l'on fait partir les fusils, si l'on ne peut se passer du chef d'orchestre, pour commander le feu, c'est à la condition que, dans la salle, nul ne s'en aperçoive. Or, c'est le contraire : tout le monde prévoit les coups de fusil à l'instant même où les fusils partent[1].

1. On dirait vraiment que Meyerbeer s'est inspiré de... Louis

Bien autrement meilleure est la scène de l'extase. L'inspiration en est peut-être un peu trop militaire : on entend le « clairon divin » sonner trop fort et trop souvent dans la voix de Marcel. Mais la phrase a de l'élan. Et si jamais prise d'assaut du ciel n'eut rien de sacrilège, j'en chercherais vainement ailleurs un plus frappant exemple. Passons sur la forme, laquelle n'a peut-être pas toujours assez de noblesse. Encore devrait-on exempter du reproche la phrase incidente : « Ces harpes ! J'écoute ! » On la jurerait inspirée par l'esprit de Mozart tant elle est lumineuse et limpide ! Et n'ayons point pour le choral de Luther, au moment où les soldats catholiques le tournent en dérision ce je ne sais quel dégoût de luthérien orthodoxe auquel Schumann ne sut point toujours assez résister !

Schumann détestait les *Huguenots*. Il trouvait plus de musique dans *Robert*. Je donne raison à Schumann, et c'est pourquoi je donne aux *Huguenots* la préférence. Au premier acte, *Robert*, du seul point de vue musical, est supérieur aux *Huguenots*. Il est, dans l'ensemble, plus près de l'opéra classique, et par l'agencement des idées.

David ; et l'on ne peut s'empêcher de regretter que le compositeur au lieu de se mettre en frais d'invention, n'ait pas puisé dans la grande scène de l'acte IV des « motifs conducteurs » pour en faire un usage nouveau et original dans la scène du massacre.

et par les idées elles-mêmes. N'y a-t-on point remarqué l'usage porté jusqu'à l'abus de la forme du *scherzo* ? Le rôle de Bertram, dans une assez longue partie de son développement, est semé de phrases dont il faut aller chercher les origines dans la symphonie des maîtres viennois. C'était donc un art d'importation[1] que nous offrait Meyerbeer et par là même un art insuffisamment maître de ses moyens.

La supériorité des *Huguenots* est due à une élimination à peu près complète du style de la symphonie, au moins pendant les trois premiers actes ; il en résulte d'abord un surcroît de vérité dramatique et cela sans qu'il y ait eu changement dans la dramaturgie. Les compagnons et les rivaux de Robert de Normandie font des gestes et boivent. Les hôtes du comte de Nevers sont plus intéressants alors qu'ils n'ont pas le verre en main. Ils savent causer en musique et causer longtemps, pendant toute la durée d'un acte. De là vient que la musique du premier acte de *Robert* vaut par elle-même et peut s'écouter hors du théâtre. La musique du premier, et l'on doit aller jusqu'à dire celle des trois premiers actes des *Huguenots* exige la

1. Et d'importation en grande partie italienne. Qu'eût été l'opéra de Meyerbeer sans ses deux contemporains Rossini et Spontini ?

représentation. Si attentif à son texte que se soit montré l'auteur de *Robert le Diable*, celui des *Huguenots* lui rendrait des points, car il s'est libéré du joug des anciennes formules. Voilà ce qui, en son temps, eût mérité d'être dit.

Les *Huguenots* l'emportent encore sur *Robert* par la vérité de la psychologie musicale : les preuves viennent d'en être données. Marcel est plus vivant que Bertram, s'il faut, pour qu'un personnage d'opéra vive, qu'il soit partout musicalement reconnaissable en dépit des changements de situation. Il est plus d'un moment où Bertram dépouille son essence infernale : de là vient qu'on est ému par la situation alors qu'on souhaiterait de l'être, tout ensemble, par la situation et le personnage. Et c'est par où Marcel garde, du premier acte jusqu'au dernier, l'avantage sur Bertram. Rappellerons-nous maintenant l'originalité dramatique du « grand duo » et ces prodiges d'habileté musicale, révélateurs non point d'un vrai génie, mais d'une rare intelligence des moyens appropriés au genre ?

N'oublions pas, en finissant, le grand art auquel l'auteur des *Huguenots* n'est pas loin d'exceller : celui d'animer une multitude. Il sait « faire parler le peuple ». Et c'est l'art que les représentants du théâtre français romantique, après l'avoir

envié à Shakspeare, se flattaient de lui avoir emprunté.

STRUENSÉE

Dans un livre sur Meyerbeer écrit pour des Français, on passerait des *Huguenots* au *Prophète*, qu'une omission, généralement, échapperait à l'omission d'une œuvre où le nombre de pages musicales n'arrive point à la centaine[1]. Cette œuvre est théâtrale par sa destination, symphonique par sa composition. Les juges généralement défavorables à Meyerbeer désarment quand il est question de cette œuvre, ou tout au moins ils baissent le ton. Riemann, dans son *Dictionnaire de Musique*, en parle avec éloge. C'est, à notre avis, une œuvre de maître. Non point, peut-être, la plus belle de son auteur, elle n'en est pas moins fort belle, et si, au lieu de la faire dater de l'an où elle parut, on la rajeunissait d'un tiers de siècle, l'anachronisme passerait inaperçu.

Cette œuvre qui touche au genre symphonique n'est pas une symphonie. En aucune sorte, elle ne touche à l'opéra. On la joue cependant au théâtre, dans les conditions mêmes où Richard

1. Dans la réduction pour piano publiée par la maison Brandus.

Wagner découvrit, ou se figura découvrir, le génie dramatique de Beethoven (pendant une représentation de l'*Egmont* de Gœthe pour lequel Beethoven avait écrit une ouverture et ce que l'on est convenu d'appeler de la « musique de scène »). Pareillement Meyerbeer, en vue d'honorer la mémoire de son frère Michaël, mort jeune, et presque au lendemain d'une victoire dramatique, écrivit pour le drame de *Struensée* de la musique de scène avec une polonaise et une ouverture. Hé bien ! si je n'ai aucun doute sur l'accueil réservé par le public de nos concerts aux deux ouvertures de *Robert le Diable* et des *Huguenots* suivies de leurs airs de ballet, je suis persuadé que la musique de *Struensée* trouverait grâce devant ce même public. Je n'affirme d'ailleurs pas au hasard. Il y a moins de quinze ans, *Struensée* fut entendu au Concert Colonne. On ne fit rien bisser, mais on écouta et l'on applaudit. Colonne eut peut-être raison d'éviter la récidive. L'exécution par son orchestre d'une œuvre de cette envergure n'en avait pas moins été un acte de justice. Pasdeloup, ne l'oublions pas, lui avait donné l'exemple, aux environs de 1867.

Michaël Berr étant mort, son frère aîné fut seul juge du contenu musical et des moments musicaux de la tragédie. On en sait le sujet. Struensée, fils d'un pasteur, Allemand d'origine,

premier ministre du roi de Danemark, un roi faible, aime la reine et lui fait accepter ses projets de réforme. La noblesse, contre laquelle sont dirigés ses projets, proteste, fomente une révolte. Au moment d'agir Struensée se dérobe, il cède aux révoltés, cependant que son amour découvert sert de prétexte à la reine-mère pour intenter un procès de haute trahison. On devine le reste. Le lecteur a très probablement aussi deviné que l'amour de Struensée pour la reine, s'il est un amour défendu, n'est pas un amour coupable et que Struensée, à la réserve d'un moment de faiblesse, a tous les caractères d'un héros dramatique.

Meyerbeer l'a compris. Dans cet ouvrage dédié à la mémoire de son frère, il s'est uniquement préoccupé d'intervenir, mais sans exciter l'intérêt musical aux dépens de l'intérêt dramatique. Sa sincérité d'artiste et d'interprète est partout évidente. Et son travail s'en est ressenti. Pour la première et pour la seule fois de sa vie, Meyerbeer n'est rapsodique à aucun degré. Il l'eût été que l'on n'aurait eu rien à dire. Rien ne ressemble plus à un archipel d'îlots sonores qu'une musique écrite à l'occasion d'un drame : pour réussir dans le genre, il faut se montrer habile aux propos interrompus, savoir les interrompre à temps et les varier selon l'occurrence.

De cette habileté-là, Meyerbeer n'a jamais manqué. Or, cette fois il se ravise. Si courte que soit la partition de *Struensée*, elle le serait encore davantage au cas où l'on voudrait y éviter les répétitions et les redites. Mais, loin de s'en garder, Meyerbeer en a fait usage : il a voulu imprimer aux îlots de l'archipel la marque d'une même origine comme si, émergés le même jour, ils devaient leur naissance à un même soulèvement du sol. Tous les motifs n'ont point, d'ailleurs, une même destination : les uns peignent, caractérisent ; les autres soulignent et accentuent. En cela l'auteur suit une tradition constante. Il semble toutefois attentif à ne point trop multiplier les thèmes : et l'on dirait qu'il attend un plus grand effet de leur rappel que de leur multiplication, en quoi il se montre psychologue avisé : avisé, et toujours accessible. Ses intentions rarement échappent, et les obscurités du premier abord, là où il s'en rencontre, se dissipent aisément.

Parlons d'abord de l'ouverture. Si un *andante* d'introduction suivi d'un *allegro* dont le développement continu est traversé par un petit nombre de thèmes qui se succèdent, s'intersectent ou se superposent, suffit à une ouverture pour la rendre conforme au type classique, le type de l'ouverture de *Struensée* n'est pas autre. Elle est

solidement construite ; les motifs qui la soutiennent ou la jalonnent sont tels que Meyerbeer eut rarement l'invention plus heureuse. Le thème d'amour où la phrase descend par degrés de la tonique sur la dominante, ainsi que naguère dans le « *Oui tu l'as dit !* », le thème d'entrée où déjà s'esquisse la première phrase de la Marche du Couronnement (*Prophète*), font honneur au sujet et au héros qui les inspira. A travers cette phrase transparaît une âme généreuse, ardente et noble, une conscience tranquille et sereine. Et si le thème d'amour est exempt de cette ivresse captivante qui assura pour de longs jours le succès des *Huguenots*, il exprime en ses brèves mesures un sentiment profond et discret se fixant à jamais là où il a pris naissance. L'*allegro* ne manque ni de force, ni de fougue ; et peut-être porterait-il davantage s'il durait moins longtemps. La péroraison est resplendissante, évocatrice, on le dirait, d'une victoire d'âme.

La *Polonaise* n'est pas inférieure à l'ouverture. Meyerbeer que l'on sait inhabile aux airs de danse n'est pas très loin, ici, d'avoir fait un chef-d'œuvre. Tous les amis de la musique qui vécurent entre 1850 et l'année où j'écris, et qui n'ont pas voué à l'auteur de *Struensée* une haine implacable, s'en souviennent avec plaisir.

J'aime moins l'entr'acte pastoral et la danse des paysans. Agrémentée de jolis épisodes, elle serait partout ailleurs à sa place aussi bien qu'ici. On aurait encore à dire sur cette courte partition. Si l'on voulait en détailler les mérites, on soulignerait le chœur des soldats dont Meyerbeer a emprunté le motif, non sans l'enrichir de modulations et de dessins contrapuntiques. On éveillerait l'attention du lecteur sur l'une des scènes les plus importantes du drame, où la musique sous-jacente ajoute à l'intensité et à la durée de l'émotion, sans enfreindre les lois qui obligent la musique de scène à ne jamais empiéter sur le mélodrame. Le musicien s'est effacé volontairement : le musicien, mais non la musique [1]. On n'omettrait pas non plus, sans injustice le moment du Songe, pendant lequel s'élève de nouveau l'admirable thème des harpes [2], comme pour élever jusqu'au ciel le témoignage de la magnanimité du héros. J'appelle aussi l'attention sur une phrase de violoncelle destinée, sans aucun doute, à exprimer la profondeur de l'amour paternel. Le violoncelle chante, et le pasteur Struensée entre dans la prison, apportant à celui qui va mourir les dernières béné-

1. Je fais allusion à la scène où la reine mère décide l'arrestation et la mort de *Struensée*.

2. Thème d'entrée de l'*Ouverture*.

dictions. Puis le cortège se met en marche sur un rythme de marche funèbre. Je dis un « rythme », non un thème. Le thème transparaît à travers le rythme, mais on le dirait replié sur lui-même comme pour nous rappeler que la douleur fuit la lumière.

En voilà peut-être assez pour ramener un peu de l'attention dont elle est digne sur cette œuvre de sincérité et de piété fraternelle où Meyerbeer a su reployer sa puissance, nullement pour la diminuer. *Struensée* restera dans l'œuvre de son auteur un assez rare exemple : l'exemple de tout ce que peut attendre un artiste de la concentration de ses énergies.

LE PROPHÈTE

Au lendemain des *Huguenots*, Meyerbeer était mûr pour mettre en musique un des grands sujets de Jacquerie comme il s'en rencontre, de temps à autre, dans l'histoire européenne. Le sujet du *Prophète* était donc à sa taille ; qui des deux s'en aperçut le premier? Je l'ignore. Si ce fut Scribe, je l'en félicite, car il connaissait joliment son collaborateur.

Que le livret du *Prophète* ait été esquissé à partir de son dernier acte, la chose est vraisem-

blable : tel fut aussi le sort des *Huguenots*. Le *Prophète* les égale si l'on a égard aux mérites d'invention. Fidès est un vrai rôle de tragédie. La malédiction qu'elle prononce dans la cathédrale contre le prétendu meurtrier de son fils, lequel n'est autre que Jean le Prophète, ci-devant Jean l'aubergiste, son propre fils ; le reniement de ce fils en réponse au reniement de la mère, c'est sensiblement plus que du mélodrame en dépit des « méprises » simulées. Il n'est point jusqu'à l'idée de remettre la mère et le fils en présence et de recommencer, à huis clos, la scène de l'Eglise où il n'entre de la génialité. Voilà des inventions qui font honneur à Scribe et qu'un historien de son théâtre serait impardonnable de négliger.

La construction du *Prophète* n'est malheureusement pas digne des mérites d'invention qui en élèvent le genre. On me rappellera qu'une pièce n'en est pas une qui n'a point son amoureuse..., et que deux chanteuses ne sont point de trop dans un grand opéra. J'admets l'excuse. Mais le rôle de Berthe a-t-il assez besoin qu'on l'excuse ! et quel admirable sujet de tragédie le *Prophète* ne demeurerait-il pas dans l'histoire allégé de cette incohérente pastourelle ! Le drame, privé de Berthe, se résumerait en quelques lignes : Jean de Leyde, embauché par

les chefs du mouvement anabaptiste pour être mis à la tête de ce mouvement, est tenu de quitter pour toujours une mère qui l'adore et de la renier à l'occasion, s'il le faut. Cette occasion se produit. Que va faire Jean s'il sait qu'en reconnaissant sa mère il la voue à la mort ? Que va faire Fidès quand elle saura qu'en persistant à reconnaître son fils elle va le faire mourir? Il n'est que cela d'intéressant.

Il reste à entourer ce drame d'un autre drame ayant pour personnages tout un peuple, peuple de paysans émeutiers prompt à la confiance aveugle et à l'extrême défiance, afin d'animer et de multiplier l'intérêt musical. Scribe n'y a point failli, et Meyerbeer en a presque partout profité à son avantage. On sera médiocrement étonné d'apprendre que les moments pittoresques de l'opéra, plus que sensiblement inférieurs à ses moments militaires et dramatiques, ne renouvellent en rien l'art de Meyerbeer et ne servent qu'à en souligner les imperfections.

Laissons donc le rôle de Berthe à ceux qui voudront examiner de plus près pourquoi il est de trop dans le drame et dans la musique ; et attachons-nous aux deux rôles de Jean et de Fidès.

Le personnage de Jean ne manquerait pas de

beauté s'il ne manquait à peu près complètement d'unité. Il y a d'abord Jean l'amoureux de Berthe : il y aura tout à l'heure Jean l'anabaptiste; et ils n'auront de commun que l'interprète. Tout le monde a entendu chanter l'insipide et presque bêlante pastorale :

Pour Berthe mon cœur soupire.

Berlioz lui fut indulgent, je ne sais trop pour quelle cause. Car elle vient on ne peut plus déplorablement terminer la partie pittoresque de l'opéra.

La partie « dramatique » de la partition — je la distingue de la partie militaire et décorative — celle-là non plus, n'en est point partout la meilleure. J'appelle de ce nom tout ce qui se rattache au personnage de Fidès et à celui de Jean-fils-de-Fidès, car celui-ci s'est encore dédoublé. Commençons par Fidès.

On nous la présente au premier acte dans une courte scène : assez réussie celle-là. Un thème mineur souligne une démarche alourdie par les ans. Puis tandis que Berthe s'élance à sa rencontre pour lui prendre le bras et la faire asseoir, une phrase majeure vient égayer l'atmosphère. Et le bavardage commence : « Des filles de Dordrecht Berthe est la plus gentille ». C'est Jean qui a dit cela, mais il ne l'a certes pas dit sur le

ton que prend Fidès pour le redire à Berthe. Meyerbeer excelle à ces genres de récitatifs. Le genre *arioso* n'en est pas très loin et nous allons bientôt en avoir un chef-d'œuvre.

Jean vient de livrer Berthe aux gens du seigneur Oberthal : autrement leurs haches sous ses yeux auraient frappé Fidès. Alors Fidès bénit Jean : l'instant est peut-être moins tragique qu'au moment de la bénédiction de Marcel dans les *Huguenots*. Il en égale le sublime, car Meyerbeer s'est égalé à la situation. La strophe mineure de l'*arioso* est une sorte de dialogue entre la voix et l'orchestre. Des profondeurs de l'espace sonore, une lente plainte monte : et les interjections de la voix lui répondent.



Le mode majeur s'établit. Le geste de la phrase est impérieux et la forme en est ample.

Otez le point d'orgue de la péroraison, allégez la phrase majeure d'un *grupetto* qui la dépare, et il ne restera que l'admirable.

Le rôle de Fidès se maintiendra-t-il à cette hauteur ? On n'ose l'espérer. La « complainte » de l'acte IV est supportable, et même d'une expression suffisamment douloureuse, tant qu'elle ne quitte pas le mode mineur. Elle est traversée par un émouvant épisode d'une belle déclamation : « J'ai faim ! j'ai froid ! La mort est plus froide encore ! » Entrons maintenant à la cathédrale et soyons attentifs à la « malédiction ». La phrase mineure en est excellente ; elle a de l'accent, de la sincérité, de la noblesse. Mais les modulations de la phrase majeure offrent à son indigence un inutile refuge. Pourtant elle garde encore une tournure tragique. Ne comptons malheureusement pas sur une reprise d'haleine. Le rôle de Fidès est guetté par le mélodrame, et, pour déroger, il n'attendra guère. J'en atteste le thème en *la* bémol mineur : « Je suis la pauvre femme qui l'a porté... etc. » J'en ai constaté les sanglots et ce n'est pas d'aujourd'hui. J'en cherche encore... la musique. Vous avez deviné, j'imagine, qu'absente du mode mineur, si je comptais sur le mode majeur pour me la faire recouvrer, je ne serais pas au bout de mes déceptions. Une mère que son « fils ingrat, ne recon-

naît pas » mériterait une tout autre phrase pour exprimer son indignation et sa souffrance. Verdi dans ses mauvais jours ne descendra guère plus bas... Et ceci n'est rien au prix de ce que l'on nous réserve. Toutes les voix sur la scène et, dans l'orchestre, tous les instruments vont se conjurer pour marteler la déplorable phrase et en souligner la double misère, misère d'expression, misère de forme. Si encore cet unisson — car c'en est un — était justifié par l'unanimité des états d'âmes ! Mais non ! Ici c'est Fidès qui supplie : là, c'est Jean qui hésite : à ses côtés les trois hérauts de l'anabaptisme grondent et menacent. Et la foule fait chorus en attendant la fin de l'*imbroglio*.

Bien meilleur est le moment de l' « exorcisme » où la psychologie musicale la plus exigeante ne trouverait guère à reprendre. La situation est profondément dramatique, il est vrai. Mais elle est trop chargée d'émotion, pour que la musique y ajoute, s'il s'agit d'une question posée que doit suivre une réponse immédiate [1]. L'habileté de Scribe est d'avoir encadré ce bref échange de paroles dans une cérémonie religieuse du type « sacrement ». Or, et telle est sur ce point l'opinion répandue, les effets physiques

1. Dans un drame sans musique un bref silence séparerait la question « Suis-je son fils ? » de la réponse.

d'un sacrement, si rapides qu'on les admette, ne sont pas instantanés. Entre l'imposition des mains et la guérison qui en résulte, si peu que l'on attende, il faut savoir attendre. La musique peut donc intervenir pour suppléer au silence des voix et prolonger, sans excès d'invraisemblance, l'immobilité des attitudes. Seulement, et c'est en quoi Meyerbeer a fait preuve de génie dramatique, au lieu d'un thème pour orgue, il nous fait entendre une phrase de violoncelle en *sol majeur* qu'on imagine avoir été dictée par l'esprit de Mozart. C'est encore un infini de tendresse maternelle qui s'en dégage : observez que la phrase monte à mesure qu'elle se développe et qu'à mesure qu'elle monte, le champ de l'étendue sonore embrassée s'élargit [1].

Jean : « Tu chérissais ce fils dont je t'offre les traits ? » Et pendant qu'il interroge, les sons mordants du basson accompagnent la question du fils à la mère comme pour accentuer l'angoisse de la situation ou, plus précisément, souligner l'invasion du remords dans l'âme du fils, au moment même de l'interrogation du parjure.

1. Observation subtile, précieuse ; j'en conviens. Il faut pourtant s'habituer à penser qu'une impression d'art définie ne résulte pas uniquement de l'imagination du sujet qu'elle frappe : l'objet qui la suscite y est bien pour quelque chose et même pour beaucoup. Pareillement une phrase verbale vous émeut en raison de ce qu'elle contient et parce qu'elle contient tels mots et non point tels autres.

Jean, s'adressant à tous, leur ordonne de tirer le glaive contre lui, l'imposteur; et pendant qu'il ordonne, le chant de tendresse se fait réentendre. L'orchestre devance le salutaire mensonge de Fidès et, en le devançant, nous le fait pressentir. Nous avions quelque chose de cela dans *Robert le Diable* quand le thème de la ballade fait, à deux reprises, fonction de *leitmotiv*. Ici nous avons mieux puisque au lieu d'un motif évocateur de paroles, c'est un thème où la forme seule enfante l'expression :





Fidès est décidément, non pas l'héroïne mais « le héros » du *Prophète*. C'est le conflit entre ce qu'elle doit à sa dignité de mère et ce qu'elle se laisse arracher par une tendresse plus forte que sa dignité, qui fait la beauté du drame. Il était naturel, dès lors, de ne point s'en tenir au presque instantané de l'acte IV, et de ranimer le conflit, de façon à y multiplier les incidents et à en varier, si je puis ainsi dire, les épisodes intérieurs. L'acte du « caveau » est peut-être le plus bel acte du livret de Scribe et Fidès restera l'une de ses plus nobles créations. Pourquoi faut-il que là où s'imposait une apothéose, Meyerbeer, bien malgré lui, j'en conviens, ne nous ait offert qu'une dégradation ? — Rien n'est plus beau que la phrase : « O toi qui m'abandonnes ! » — J'admire en effet ce thème formé d'une succession de consonantes, c'est-à-dire de confluentes. Mais plus j'avance, moins je me sens ému. Et quand arrive le célèbre thème : « Comme un éclair... » je me demande si Meyerbeer n'a point trop sacrifié l'apothéose de Fidès à celle de Pauline

Viardot[1]. Et cela se continue pendant des pages : ce sont des traits de bravoure, des roulades, des cadences, où il semble que les notes se précipitent pour faire oublier l'indigence des idées... sauf de rares moments où la mélodie fait place à un demi-récitatif. On dirait d'un poète dont les vers s'améliorent à mesure que le nombre des pieds y décroît. Meyerbeer n'a donc véritablement pas acquitté la lettre de change que son collaborateur avait tirée sur lui et si le *Prophète* se conclut par un acte déplorable — chose dont il faut convenir, qu'en son temps, nul ne s'est douté — la faute n'est pas à Scribe.

« Pastorale » à part, le rôle de Jean a valu au compositeur les meilleurs endroits du *Prophète*, surtout dans la partie épique de l'action.

On peut rattacher à cette partie épique encore qu'il soit un des moteurs de l'action, le récit « du Songe », où le compositeur nous donne une réduction anticipée de l'acte du Couronnement. Comme il ne saurait être ici question de savoir lequel des deux compositeurs a inspiré l'autre, *Lohengrin* et le *Prophète* ayant paru à une année de distance l'un de l'autre, il est permis de comparer tout à loisir les deux songes : celui d'Elsa,

1. Ceci soit dit à l'adresse du musicien qui a manqué de souffle et de goût, nullement de la grande artiste dont il a fallu tout l'art pour couvrir les faiblesses de l'invention musicale.

celui de Jean, et de rapprocher les deux manières. Elles sont, en effet, sensiblement analogues. Certes, Richard Wagner doit garder l'avantage, par l'originalité des motifs, d'abord, ensuite par son talent de voiler les sonorités, et cela sans placer comme Meyerbeer un cornet[1] sous le théâtre, en vue d'accentuer l'impression de réminiscence. La page n'en est pas moins des plus originales et des plus neuves en son genre. On entend, tout d'abord, exposé *pianissimo* et en *pizzicato* par les seuls instruments à cordes le thème de la future marche triomphale et à sa suite, sans transition aucune, le chant des enfants de chœur. Le récit de Jean, empreint de je ne sais quelle gravité religieuse, cherche à se régler sur la suite des phrases d'orchestre, de même que le ton d'un narrateur s'approprie à l'objet de sa narration. Tout ce que le rêve de Jean contient d'horreur et d'espérance est ici rendu de telle sorte qu'une psychologie soucieuse des moindres finesses de détail n'aurait rien de plus à faire qu'à enregistrer le succès. L'occasion s'offrait à nous; et il n'y avait qu'à la saisir, de rendre à Meyerbeer ce qui lui revient, et après avoir payé aux parties caduques de son œuvre le genre de tribut qu'elles méritent, de

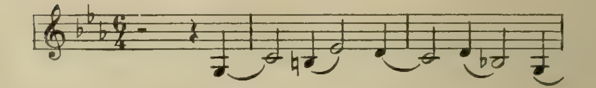
1. Le cornet ou *Cornetto* est un instrument de la famille des cors, trompettes, etc.

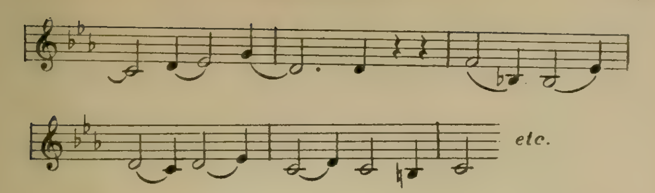
montrer dès le *Prophète* et dans le *Prophète*, le « drame de l'avenir » en état de fermentation.

Arrivons à un personnage qui, dans ce *Prophète*, égale en importance musicale pour ne rien dire de plus celui de Fidès. C'est du peuple anabaptiste que je parle et de ses trois meneurs.

*
* *

J'étais en juin 1895 à Leipzig. On allait donner le *Rheingold* : la veille du *Rheingold*, on donna le *Prophète*. Artistes, choristes, instrumentistes, tout était au point. L'effet fut grandiose surtout au troisième acte et surtout au premier pendant le prêche anabaptiste, bel ensemble vocal et instrumental composé en triptyque, un vrai modèle d'équilibre, de clarté, d'heureuse ordonnance. Mais les plans sont moins espacés qu'au cinquième acte des *Huguenots* ; les groupes se touchent et se mêlent. Les passions s'éveillent, secouent les âmes, les troublent, puis les excitent jusqu'à transformer de paisibles instruments de labour en autant d'armes de révolte et de guerre. Et quel est l'agent de la métamorphose ? Le fameux choral : « ad nos, ad salutares undas... etc. »





que tant de maladroits chantent en *De Profundis* et qui veut être chanté en *Marseillaise*. Entre les reprises du choral, comme entre les bandes parallèles d'un cadre, se meuvent deux figures rythmiques que l'orchestre dessine pour soutenir l'exposé du programme anabaptiste. Les paysans s'agitent. L'un d'eux s'enhardit. D'étranges promesses lui ont apporté de soudains et presque chimériques espoirs. Et le voilà qui questionne ! Une phrase majeure et d'allure rapide s'établit. Aussitôt, comme si tout le monde venait de comprendre, tout le monde se prépare à la lutte. Un vent d'orage s'élève, et bientôt, sur la scène partout, et partout dans l'orchestre, les énergies se débrident et la tempête se déchaîne. Il y a là tout un peuple de créatures bien dressé, d'une vie brutale, aux sentiments farouches aux appétits sanguinaires. Voilà bien cette Jacquerie, laquelle, au moment des *Huguenots* [1], tentait déjà l'imagination du musicien ! Meyerbeer n'a décidément rien perdu pour

1. A l'acte V pendant les scènes de fureur et de massacre.

attendre, et nous venons, grâce à lui, d'assister à un bel élan de fureur.

Le grand meneur de la foule n'est pas Jean de Leyde. Ils sont là trois personnages amis de la bombance et de la vie au grand air ; de la vie dangereuse, si l'on y tient, mais à la condition qu'elle rapporte, que les escarcelles et les estomacs en profitent. Inutile de dire qu'ils prélèvent sur le butin général une part de lion : avec cela, cyniques comme bien l'on pense, et sinistres toujours, même et surtout peut-être dans leurs moments de gaieté. Voilà bien les moteurs de l'action, les vrais conducteurs du drame et de l'intrigue !

Regardons-les venir au second acte, en quête d'un bouc émissaire qu'ils orneront des emblèmes du pouvoir royal, mais qui ne fera pas un geste sans leur assentiment. Ecoutons-les répondre à la « pastorale » de Jean par des paroles d'encouragement... à les suivre, sur un ton qui respire la menace et la vengeance. Ils ne manquent pourtant ni d'adresse, ni de ruse, ces paysans promus par je ne sais quelle distraction de la providence à la dignité d'apôtres de je ne sais quel christianisme. Le quatuor qui termine le second acte, s'il n'est pas une belle page, n'en a pas moins d'excellentes parties. Le mouvement de marche : « Oui, c'est Dieu qui t'appelle ! » a de l'allure. Il

manque de chaleur. Et si c'est frappé juste, c'est à coup sûr frappé trop fort. Au contraire, le motif de nocturne qui sert de conclusion au second acte ne manque ni d'à propos, ni de finesse[1].

Si l'on a pris garde au style des premiers actes on s'est peut-être aperçu de ce qu'il offre de relativement homogène dans sa partie épique : je parle des deux scènes du prêche et de la révolte. C'est un style qui n'est ni français, ni italien : ni français, en raison de la constance relative des rythmes, ni italien, en raison de sa démarche guindée, solennelle, pompeuse même. Ce n'est plus aux compositeurs de l'âge classique que ce style fait penser, mais aux musiciens de la fin du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, à Hændel surtout[2]. Il y a là un souci de couleur historique dont les effets se montrent dès les *Huguenots* : dans le *Prophète*, ces effets s'accusent et se multiplient. Le *Prophète*, envisagé dans son ensemble, porte les marques d'une œuvre où l'auteur, sans cesser d'accommoder sa manière d'écrire au détail des situations, aurait fait choix d'un style « général » en rapport avec les caractères « généraux » de

1. Pages 88, 110, de la partition piano et chant.

2. L'aisance avec laquelle on imiterait Hændel sans aller jusqu'à la parodie véritable fait songer à l'aisance avec laquelle un Ponsard semait ses drames classiques (?) de vers « cornéliens ».

son sujet. Là serait, à notre avis, la principale originalité du *Prophète*.

Cette originalité s'est montrée dès la grande scène du prêche ; elle s'épanouit, presque sans faiblir, pendant le troisième acte. Là, nous assistons à un tableau militaire aux épisodes soigneusement diversifiés. L'entr'acte est traversé par de sombres lueurs ; à la suite d'un motif de timbales empreint d'une farouche énergie, la joie de ces révoltés éphémères qu'un succès d'escarmouche enivre et enfièvre, s'empare du thème pour exaspérer les appétits de pillage et de sang. Puis Zacharie paraît : et chacun autour de lui fait silence, attendant le récit de la bataille. On se croirait revenu aux temps bibliques. Il y a là un heureux effet d'illusion dont, par delà Meyerbeer, l'honneur revient à Hændel. L'imitation est, d'ailleurs, très libre et fort intelligente : les vocalises même n'y sont pas oubliées ; et elles n'y sont pas de trop, si nous avons affaire à un artiste qui en pénètre le sens et en fait ressortir l'expression de fanfaronnade. On se rappelle, peut-être, qu'en Allemagne, au moment des *Huguenots*, les ennemis de Meyerbeer lui avaient reproché son indifférence religieuse. A les entendre, il n'avait pas su prendre parti pour les victimes. C'était son droit d'auteur de rester impartial et, s'il en avait jugé ainsi, nous n'y trouverions point à redire. Mais

cette fois Meyerbeer s'est prononcé contre les anabaptistes. J'en donnerai pour gages, les moments de grandiloquence dans la narration de Zacharie, et surtout le trio-bouffe que je n'hésiterais point à qualifier d'admirable si je ne craignais d'être seul de mon avis. Je le juge tel, en effet, et ce n'est pas d'hier. J'y remarque une parodie préméditée de la scène du prêche; j'en loue la composition et le style, lequel, pour n'être point un style de comédie, — un peu plus de légèreté serait ici nécessaire, — n'est pas très loin d'être un style de satire. Il a du mordant et de l'âpreté. A ce trio-bouffe succède un ballet médiocre précédé par l'entrée des patineurs : j'aime mieux leur chant d'entrée que leur pesant quadrille. Les bonnes pages recommencent au moment du final dont le cantique : « Roi du ciel et des anges ! » précédé d'appels de trompettes, fait le plus grand honneur à la façon dont Meyerbeer s'est inspiré de Hændel : je regrette seulement que, vers les dernières mesures, ce chant religieux se métamorphose en je ne sais quel pas redoublé, comme pourrait en écrire le premier « chef de musique » venu.

Il ne me reste, pour en finir avec les parties épiques du *Prophète*, qu'à rappeler le triomphant accueil fait à la Marche du Sacre, où l'orchestre et une fanfare placée sur la scène se

donnent la réplique. La partie sensationnelle de cette marche en est le second motif (dont l'origine remonte à une mélodie d'*Il Crociato*) et surtout sa reprise quand il descend de *mi* bémol au ton de *la* bémol, repris cette fois par la trompette et la clarinette basse. Une *coda* fougueuse, sinon de fait, au moins d'intention, achève de célébrer et, vraisemblablement, de stigmatiser ce triomphe d'une secte dont le souvenir restera maudit.

Inclinons-nous, en terminant, devant le « chant des enfants de chœur » écrit dans la plus pure et la plus naïve des langues religieuses. Et ne nous étonnons point de son accent de sincérité. Il forme le plus absolu contraste avec le chœur *sotto-voce* des bourgeois, par lequel le quatrième acte débute un morceau d'une bonne couleur et d'une fort bonne psychologie. Ces bourgeois que l'on dépouille sont tout à la peur et à la malédiction[1]. Pour être dupe d'un tel prophète, il faut avoir l'innocence de l'enfant ou la stupidité de la foule. Et c'est pourquoi dans l'Église la foule clamera, en un bel unisson, le chant des enfants de chœur.

1. L'acte ou plutôt « le tableau » de l'Église est précédé d'un tableau dont la durée serait assez longue si l'on n'y prenait la précaution de supprimer un interminable duo entre Berthe et Fidès, morceau détestable, ni pensé, ni écrit. Ce morceau est précédé de la médiocre *complainte*. Le chœur des Bourgeois, seul, est digne d'approbation.

Résumons notre analyse par des impressions d'ensemble et achevons de dire, sur le *Prophète*, ce à quoi la justice nous invite et nous contraint. L'écrivain du *Prophète* est assez différent de celui des *Huguenots* pour avoir raison de se plaindre si l'on se refusait à ne louer, dans son œuvre, que la *Bénédiction des poignards* et le *Grand duo*. Il n'a refait dans le *Prophète* ni l'un, ni l'autre, mais il fait autre chose ; et l'essai qu'il a tenté, d'exprimer musicalement les états d'âme successifs d'une foule en révolte, dans ses trois phases principales : d'espérance, de lutte, de victoire, nous montrent le compositeur, sinon investi d'une maîtrise nouvelle, du moins en progrès dans le maniement des masses orchestrales et chorales. Aussi l'on ne s'étonnera point qu'il soit entré tant de Hændel dans le *Prophète*. Le choix du sujet impliquait presque le modèle à suivre, encore que Meyerbeer ne l'ait peut-être ni expressément, ni consciemment choisi. Et de même que Hændel, pour étoffer le drame, y intégrait des éléments d'oratorio, Meyerbeer élargissait le cadre de l'opéra jusqu'au delà des frontières du poème symphonique. L'impulsion donnée au moment de la *Conjuration et bénédiction des poignards* s'est continuée dans le *Prophète*. Et si l'on ajoute qu'elle s'est continuée jusqu'à l'exagération, la

preuve en sera facile, puisque ce fut aux dépens d'une autre impulsion dont il ne restera désormais que le souvenir. Je fais allusion à la scène d'amour des *Huguenots* dont on peut dire que les sources musicales n'eurent pas plutôt jailli qu'elles tarirent. Il est visible que les scènes d'amour du *Prophète* étaient sacrifiées à l'avance. Berthe fut assez tôt sacrifiée. Quant à Fidès, elle nous a valu quelques fortes impressions d'épopée... et aussi, par malheur, d'indiscutables impressions de mélodrame. Il y avait danger à la faire commencer par l'*Arioso* (acte II). Quand un personnage a été dressé sur un des plus hauts sommets, et que ce personnage n'est pas une statue, il ne lui reste qu'à descendre. Fidès en prend, peut-être un peu trop facilement, son parti. A part quelques belles mesures de chant et d'orchestre, surtout d'orchestre (acte IV), plus l'action fait de progrès, plus ce personnage s'extériorise, plus il se dépense en gestes et en bavardages sonores. Il n'importe. A ne considérer que les plus beaux moments du rôle, on rapprochera Fidès de Marcel, et l'on en conclura que si l'imagination psychologique de Meyerbeer le rend médiocrement habile à l'expression des sentiments et des passions de la jeunesse, cette imagination l'attache, de préférence, aux sentiments sur lesquels le temps n'a prise que

pour leur donner plus de force et de profondeur : d'une part, les sentiments paternel et maternel ; de l'autre, ceux qui font cortège à l'ambition et prennent leur source dans la volonté de puissance, dirait un nietzschéen. Bossuet aurait dit plus simplement « dans l'appétit irascible ». On les sait généralement destructifs. Exemples : ici, Marcel et Fidès ; là, Bertram et les chefs du mouvement anabaptiste, Zacharie en tête, ce forban capable de bravoure et sachant à l'occasion faire les gestes de la grandeur d'âme. Observez d'ailleurs que Zacharie est absent du « trio-bouffe, » lequel aurait pu, si Meyerbeer avait voulu, devenir un quatuor. Meyerbeer ne l'a point voulu, afin que Zacharie restât l'un des héros de son troisième acte.

Une dernière question, à laquelle on nous reprocherait de ne pas répondre, est posée par la chronologie. Le *Prophète* a eu pour prédécesseurs immédiats le *Camp de Silésie* et *Struensée*. Que doit-il à l'un et à l'autre ? A l'un, très probablement, il doit les qualités d'éloquence, de vigueur et d'énergie guerrières qui distinguent le troisième acte et lui impriment son caractère dominant. A l'autre, le *Prophète* doit un retour à l'usage des motifs typiques, assez sensible dès *Robert*, moins sensible dans les *Huguenots*, malgré les rappels du choral luthérien. J'en

atteste les fréquentes reprises du cantique : *Ad nos ad salutares undas*... etc. sur lequel, tout d'abord, est bâtie la scène du prêche ; et par-dessus tout le récit du Songe. Le *Prophète* porte donc les traces d'une évolution dans la dramaturgie de Meyerbeer. Cette évolution le rapprocherait du poème symphonique. Et elle le rapprocherait de l'ancienne tragédie musicale si l'insuffisance des moyens musicaux ne lui rendait la tâche inabordable.

III

LES DERNIÈRES OEUVRES DE MEYERBEER VIVANT

L'ÉTOILE DU NORD. — LE PARDON DE PLOERMEL
LA MARCHE AUX FLAMBEAUX. — SCHILLER MARSCH

Nous arrivons à des œuvres de moindre envergure, significatives toutefois, et qui prouvent, jusqu'à l'évidence, que plus Meyerbeer approche de la vieillesse, plus il se désintéresse du drame.

Ne nous embarrassons point, dès lors, de raconter l'*Étoile* ni le *Pardon*. Le style du premier ouvrage a des vertus militaires de premier ordre : et si, chaque fois qu'il dut aborder le genre pittoresque, le compositeur s'en était tiré comme il lui arriva dans le *Pardon de Ploërmel*, nous aurions quelques pages de moins à déplorer ou à regretter des *Huguenots* ou du *Prophète*.

L'ouverture de l'*Étoile du Nord* est un triptyque. Au centre, une large mélodie développée avec aisance. Aux deux extrémités, le même *tempo di*

marcia sert de cadre à différents épisodes. La péroraison, comme dans la *Marche du Sacre*, n'est rien de moins ni de plus qu'une fanfare éclatante ; ici, toutefois, d'ingénieuses modulations soutiennent l'intérêt musical. Le premier acte, au demeurant, est assez « écrit ». On sait que le *Camp de Silésie* avait été composé de manière à multiplier pour Jenny Lind les occasions de se produire. Aussi Catherine n'aura-t-elle pas moins de trois morceaux à nous chanter. Celui qu'elle chante déguisée en sorcière, et où nous retrouverons un des motifs d'ouverture d'*Emma de Rohsburg*[1], attendra, pour être à sa vraie place, le quadrille que l'on ne manquera pas d'arranger sur l'*Étoile du Nord*. Le dernier, que l'on a déjà entendu dans l'ouverture, reparaît vers la fin de l'acte, allongé et aggravé d'inutiles vocalises. Je donne la préférence au récit de Catherine racontant à son frère comment elle vient de lui obtenir une fiancée. Je citerais volontiers ce morceau parmi les rares qui ne seraient aussi bien à leur place, ni à l'Opéra, ni dans une opérette. Les étapes du récit sont marquées par un double changement de ton et de forme ; et comme le sujet n'est rien de moins qu'un succès de diplo-

1. Je parle du motif mineur chanté par Catherine, au moment où pour apprivoiser le cosaque Gritzenko et ses compagnons, elle les fait danser au son du tambour de basque.

matie féminine, on sait gré au compositeur de la manière dont il a conduit sa narration musicale en lui imprimant une animation progressive et en évitant de pousser jusqu'à l'hilarité l'épanouissement de gaieté qui la termine [1].

Les tableaux militaires qui remplissent le deuxième acte avec les couplets de l'infanterie, de la cavalerie, la chanson des vivandières, attestent ce que l'on savait depuis le *Rataplan !* des *Huguenots*, à quel point Meyerbeer a l'imagination scénique. Nul mieux que lui n'écrirait un ballet s'il ne comportait que des « motifs de mouvement ». Il en comporte aussi de « danse ». Dans l'*Étoile du Nord*, on ne danse fort heureusement que derrière le rideau, c'est-à-dire pendant l'entr'acte. Une fois le rideau levé, on y manœuvre ; l'un claironne de la voix ; d'autres imitent de la voix le tambour qui roule avec accompagnement de gestes appropriés. Puis c'est une chanson de cantinière ; elle sent la garnison. Puis c'est un délicieux quintette dans le style classique. Enfin, c'est le final de la révolte que jalonnent les accents de la « Marche sacrée ». L'armée ne veut plus de son chef : les jours du czar sont « proscrits ». Le beau récit de Pierre s'offrant aux coups des révoltés et, par sa hardiesse,

1. Partition piano et chant, p. 74.

éteignant la révolte, donne à cette fin d'acte un moment de vraie grandeur. Les dernières pages ont de l'éclat; trois orchestres simultanément manœuvrent : le grand orchestre à sa place ordinaire, deux petits orchestres vers le fond du théâtre. Le grand orchestre joue la Marche sacrée. J'allais oublier, en guise de quatrième orchestre, le canon lointain. Tout cela fait beaucoup de bruit.

Le troisième acte de l'*Étoile* est vraiment négligeable.

*
* *

Le *Pardon de Ploërmel* a beaucoup moins réussi que l'*Étoile du Nord*. Faut-il s'en prendre au livret ? Non pas au livret peut-être, mais au sujet. Je sais en effet des ballets où il arrive plus de choses. Ils ont tous leur péripétie. Le *Pardon* a bien la sienne, si l'on y tient : un pont qui s'écroule, entraînant dans sa chute une pauvre folle, à qui les eaux d'un torrent, aidées par le feu du ciel, vont rendre la raison.

A n'en juger que par ce qu'il m'est arrivé de lire sur le *Pardon de Ploërmel*, j'aurais pour cette œuvre une prédilection que rarement on lui accorde. Je ne lui préfère pas l'*Étoile du Nord* qui me paraît beaucoup moins finement écrite.

Et je l'écoute comme si l'on exécutait devant moi un poème symphonique dans le genre pittoresque. Trois personnages et les chœurs : voilà de quoi est faite la « distribution » du poème. Un baryton, un ténor, un soprano. Pendant les deux premiers actes ils chanteront chacun son solo ; puis ils se réuniront à deux ou à trois pour chanter ensemble. Un bout d'intrigue a été imaginé : il fallait au moins donner un prétexte à la suite des groupements vocaux. L'amoureux, Hoël (baryton), le fiancé de Dinorah la chevrière, est le moins intéressant des trois personnages. Il a, au premier acte, un morceau d'une assez belle longueur, et qui consacra jadis la renommée du baryton Faure. Le morceau est écrit dans la manière de Mendelssohn, ou, du moins c'est à Mendelssohn que fait penser la fameuse phrase : « O puissante magie ! » Inutile d'ajouter, ce que chacun devine, que plus le morceau s'allonge, plus le style en faiblit, jusqu'à dépasser les bornes de la médiocrité permise. Le ténor n'est guère qu'un figurant : très souvent en scène, au moins pendant les deux premiers actes, et ne rentrant jamais dans la coulisse pendant le premier. Meyerbeer en a profité pour esquisser un type de poltron crédule, comme on aime à se figurer qu'il s'en rencontre beaucoup en Bretagne. Aussi bien Meyerbeer réussit toujours ses poltrons

des deux sexes, qu'ils se nomment Raimbaut (*Robert*), Alice (*Robert*) ou Corentin (*Pardon*). Ne disais-je point naguère que le fiancé de la « gentille Alice » rappelait assez joliment, d'un peu loin peut-être, le Leporello de Mozart? Le meilleur des trois rôles du *Pardon* est celui de Dinorah. C'est peut-être, à défaut de personnage musical, la « figure » la plus gracieuse de la pièce. Dinorah est folle. Et l'on se figure volontiers Meyerbeer penché sur ce type de « folle des landes » attiré par cette âme mouvante, presque voltigeante, totalement oublieuse de ce qui fut elle, vibrant à tous les souffles, rendant, en mélodies ou en vocalises : à l'oiseau ses chants, à la forêt ses murmures, à l'ouragan ses colères. Nous sommes à la fin du second acte : la lune brille et l'on dirait que le rossignol chante. Dinorah l'entend et lui répond sur un rythme d'allégresse qui fait inévitablement penser au Beethoven de la Symphonie en *la*, deux mesures de son premier motif[1] y reviennent. Puis le ciel se couvre, le vent mugit, le tonnerre gronde, et plus les bruits de l'air et de la terre se heurtent et se mêlent, plus la joie de la démente grandit et exulte. Et c'est dans un débordement d'enthousiasme qu'elle célèbre le déchaînement

1. Cf. les mesures, 18, 19, 20 du *Vivace* (premier mouvement).

de la tempête. Ce n'est point là un orage d'épopée : c'est beaucoup plus qu'un orage d'opéra-comique.

Il suffit d'ailleurs que le troisième acte commence, pour que l'impression de symphonie se confirme. Le chasseur, le faucheur, les deux pâtres ne sont pas de simples expédients pour allonger un acte de moitié trop court. On peut y voir le symbole des quatre saisons de l'année. Mais ce qui achève d'accentuer le caractère extra-dramatique de cette œuvre, qu'en ce temps-là, il eût été à peu près impossible de porter ailleurs qu'au théâtre, c'est l'Ouverture, dont la signification exige, pour que l'on y voie clair, le rapprochement de sa péroraison et du dernier final, — comme dans l'*Étoile du Nord !* — Oui. Encore est-il que l'*Étoile du Nord* aurait pu finir autrement. Le *Pardon de Ploërmel* devait avoir pour dernières pages celles de son ouverture : car Hoël et Dinorah s'étaient déjà presque mariés, au pardon de l'année précédente. Ils eussent été mariés tout à fait, si l'orage n'avait mis en déroute et le cortège et la raison de la fiancée. C'est du moins ce que nous entendons Hoël raconter à Corentin. Et nous en comprenons aussitôt le « prologue », lequel n'est pas autre chose qu'une symphonie nuptiale interrompue par l'orage et précédée d'une exposition où, sur un

rythme de valse, défilent avec lenteur des phrases mélancoliques vaguement douloureuses. L'ouverture débute comme celle du *Songe d'une nuit d'été* (toujours Mendelssohn !), par des accords suivis d'un épisode pittoresque. Ici et là ce sont les violons qui s'agitent. Dans Mendelssohn, c'est le vent. Chez Meyerbeer, on se figurerait volontiers l'âme errante de Dinorah, momentanément battue par une vague de douleur, presque aussitôt revenue à son insouciance coutumière. Puis c'est le « thème de la chèvre » en *si* mineur, où le grelot résonne de mesure en mesure ; et c'est de ce thème que l'exposition dérive. Cette exposition se développe avec aisance sans que la plume bronche ou que la main défaille. Tout à coup, derrière le rideau, un *Salve* se fait entendre. Un chœur, où dominent les voix de femmes implore Marie. Un motif de marche prend la suite de ce chœur. A ses accents qui, fort heureusement, ne gardent plus rien de guerrier, on devine une procession. C'est le second et meilleur moment de notre brève symphonie pittoresque. Le troisième sera celui de l'orage. Ici encore Mendelssohn interviendra ; après lui Richard Wagner, dont Meyerbeer a très certainement entendu ou lu l'ouverture du *Hollandais*. Comme chez Richard Wagner et presque aussi heureusement, encore que par d'autres moyens,

les épaves de la marche et du chœur sont ballottées par l'orage qui les rejette d'un ton dans un autre.

*
* *

Il reste à parler des œuvres qui furent écrites pour commémorer un grand homme ou célébrer un grand événement dans la famille royale de Prusse. Meyerbeer a écrit à cette occasion quatre *Marches aux flambeaux*, une *Marche du Couronnement* en l'honneur de celui qui devait être le premier empereur d'Allemagne. De cette musique de circonstance, sinon de commande, il faut retenir la troisième *Marche aux flambeaux* et la *Schiller-Marsch,* composées, l'une pour musique militaire, l'autre pour grand orchestre avec une partie de harpes. Ces marches sont bâties sur un motif d'entrée dont les reprises encadrent chacun des développements. Dans la troisième *Fackeltanz*, à mesure que les développements se succèdent, ils gagnent en ampleur, en étendue, jusqu'à s'épanouir en épisodes qui surprennent à la façon d'un coup de théâtre. Et l'intérêt musical va croissant, depuis l'exorde jusqu'à la valse finale obligatoire. Dans *Schiller-Marsch*, la composition est plus ingénieuse encore et plus originale. La disposition de cette œuvre fait songer à celle de l'éven-

tail dont les tiges sont symétriques. Ici l'avant-dernier motif est le symétrique du second : il en reproduit la phrase principale. Si l'on ignorait le titre et la destination de la marche, on se figurerait volontiers une action musicale du type héroïque avec une péroraison triomphante. Au cas où il serait vrai que chacun des « paragraphes » de ce discours musical correspond à l'évocation des principaux personnages du drame de Schiller, je prendrais note de l'intention et demanderais aux éditeurs de l'avenir d'adjoindre au texte une légende explicative. Elle ne serait vraiment pas de trop. Car s'il fallait interpréter en psychologue cette marche vraiment héroïque, — le mot ici est de plein droit — on y verrait passer le héros dans ses deux attitudes : celle d'un penseur occupé de pensées magnanimes, celle d'un lutteur épris de vie dangereuse. Et l'œuvre se terminerait par l'apothéose du héros. Si c'est là de la musique officielle, ainsi qu'on l'a pu dire, c'en est de la meilleure et de l'ordre le plus élevé. Nous avons de Richard Wagner, aussi, deux marches de circonstance, et l'on peut être assuré que très inférieures à la troisième *Fackeltanz* et à la *Schiller-Marsch*, elles n'ajouteront rien à la gloire du maître.

Maintenant que nous touchons aux dernières années de Meyerbeer, avant de nous arrêter

devant son œuvre posthume, parlons du projet qu'il ne réalisa point, mais qui fait honneur à son sens critique. Il projetait une sorte de poème symphonique sur la *Jeunesse de Gœthe*, paroles de l'un de ses biographes, Blaze de Bury. Il voulait y faire entendre le *Roi des Aulnes* de Schubert, l'orchestrer, y introduire autant de voix que le poète y a mis de personnages, et des chœurs pour soutenir des voix[1].

L'AFRICAINE

L'*Africaine*, le dernier des quatre grands opéras de Meyerbeer, est une œuvre dont l'auteur se préoccupa de très bonne heure, presque au lendemain des *Huguenots*. Le sujet plaisait, dit-on, médiocrement à Scribe, et nul ne saurait prétendre qu'il l'ait heureusement inspiré. La fable en est tissée d'invraisemblances et digne

1. Je sais plus d'un qui s'indignerait du sacrilège. Et je ne suis pas sûr que l'œuvre de Schubert n'en n'eût été écrasée... Il n'importe. Schubert, en écrivant ce *Roi des Aulnes*, me semble inspiré moins par le génie du *lied*, que par celui du drame, ou, s'il nous plaît de mieux dire, par celui de l'épopée : car nous avons un « récitant » : nous avons aussi le père, l'enfant, la fille du roi des Aulnes. Et nous entendons souffler la grande voix de la tempête. Il eût été intéressant de fixer ces images qui nous traversent pendant que l'on nous récite *Erlkönig*, ne serait-ce que pour voir ce que cela donne. Nous y avons nous-même pensé pour notre propre compte ; d'autres aussi. Le résultat de l'expérience, car c'en est vraiment une, aurait peut-être été déplorable... à moins qu'il n'eût été foudroyant. Je vote donc pour que l'on donne suite au projet de Meyerbeer.

d'un Pixérécourt. Sans compter qu'on donne au drame un titre d'une douteuse convenance. Où se passe la scène? En Portugal pendant deux actes, ce qui nous vaut un bon finale : tout le monde admira le chœur des évêques et les épisodes de la délibération du conseil que préside le Grand Inquisiteur; en mer, pendant l'acte troisième : excellente occasion de mettre en musique la journée du matelot. N'en ayons nul doute, d'ailleurs : Meyerbeer, qui avait mis en musique la journée du soldat, voulait s'exercer dans un sujet de même genre. Mais pendant l'acte quatrième et l'acte cinquième où est-on? Dans un pays baigné par l'Océan Indien. Ce peut être Madagascar, puisqu'on nous montre une « Africaine ». Mais quand j'entends invoquer la Trinité hindoue, je me crois sur les bords du Gange, et mes souvenirs géographiques se brouillent. Et quand au second acte, Sélika qui n'a jamais été à l'école, apprend à Vasco de Gama comment il faut lire une carte de l'Afrique méridionale, je me demande de qui, vraiment, l'on se moque.

Un pitoyable livret a-t-il toujours porté malheur à la musique? Pas toujours, il est vrai. Et l'on ne peut vraiment dire de l'*Africaine* ce que les sectateurs de Bouddha disent de la vie. L'*Africaine* vaut mieux que si elle n'existait pas.

Elle est moins bien écrite que le *Pardon*, et dans une forme sensiblement moins élégante. Et j'ai toujours pensé que, dans son ensemble, elle était moins réussie. A l'exception du grand finale au premier acte, le premier acte est vide d'intérêt. Le second finale se termine par une phrase majestueuse et presque émouvante en *si* naturel majeur. L'intérêt du second acte est d'ailleurs passablement intermittent. Une belle scène le traverse, non plus un *Arioso* comme au temps jadis, mais un vrai « grand air » à l'italienne, à trois parties : un *andante* d'exposition, un *agitato* et un *allegro*, tout comme chez Verdi. Verdi aurait moins soigné le détail et il n'eût pas trouvé le bel exorde de Nelusko : « Fille des rois..., etc. » Il l'eût peut-être emporté dans la péroraison, Verdi étant par excellence, l'interprète des passions irascibles. Et Nelusko est, sans comparaison, le plus irascible des personnages. Je voudrais affirmer qu'il n'en paraît que plus exotique, s'il suffisait pour donner cette apparence, d'abhorrer un rival jusqu'à le faire périr. Ajouterai-je que ni cette façon d'être jaloux quand on aime « fort comme la mort », ni cet amour poussé jusqu'au sacrifice des autres et de soi-même, au besoin, n'ont rien de spécialement africain? Il n'importe. Meyerbeer s'est, pour la première fois, essayé dans le grand

discours tragique et il y a rencontré de beaux accents.

Ajouterai-je, encore, que, pareillement au personnage de Marcel, celui de Nelusko s'élève à mesure que le dénouement approche, et qu'à l'acte IV, au moment de sacrifier, à un amour qu'il sait sans espoir, une soif de vengeance vraiment « inextinguible » — pourquoi faut-il que cette expression triviale se soit rencontrée sous ma plume ? — l'orchestre, d'une part, et Nelusko, de l'autre, nous émeuvent de la façon la plus loyale et sans le moindre recours aux grands effets ? On a dit que les deux cors anglais qui servent d'introduction à la belle phrase : « L'avoir tant adorée ! » résonnent à peu près comme, trente ans plus tôt, les deux cors anglais dans la *Juive*, au moment du pitoyable monologue d'Éléazar : « Rachel ! quand du seigneur... etc. » (Donnez au mot « pitoyable » le sens qui vous plaira.) Ajouterai-je enfin que le développement mélodique auquel aboutit le récit de Nelusko nous rejette brusquement, de ce qui allait être de la tragédie, dans le mélodrame ? Meyerbeer, on le dirait, connaît trop ses faiblesses. Et plus il les connaît, plus il se les pardonne : effet de l'expérience et surtout de l'âge.

Le personnage de Nelusko reste donc inachevé : notez au surplus que la ballade d'Ada-

mastor, au troisième acte, n'y change rien. Assez médiocre, cette ballade, en dépit d'un effet nouveau : les bois des archets frappent sur les violons. Et si c'est là de l'exotisme, j'ai peur de la facilité avec laquelle on peut en multiplier les exemplaires, sans quitter, pour cela, le coin de son feu. Je n'ignore pas que Faure, en cette ballade, faisait passer à travers la salle un irrésistible courant d'effroi ; c'est qu'il savait s'y prendre.

Et Mme Marie Sass, pour faire prendre au sérieux son personnage, faisait, paraît-il, des prodiges de virtuosité. Sélika sut inspirer à Meyerbeer quelques belles mesures : les récitatifs lui furent d'ailleurs plus favorables que les phrases ; car Meyerbeer, depuis l'expérience des *Huguenots*, avait compris que la musique « chantante » avec ses romances, ses cavatines, ses duos et ses trios, s'adaptait, on ne saurait plus mal, aux exigences du drame. Tout ce que Sélika « récite » au quatrième acte a de la noblesse et parfois de la grandeur. Les quatre mesures d'orchestre qui encadrent (acte IV) l'interrogation : « Si par un sort étrange il était notre frère ? » tiendraient plus qu'honorablement leur place dans un quatuor classique. Dans la grande et mémorable scène du *Mancenillier*, où le compositeur a multiplié les moments de récitatif, Sélika pardonne

à son bien-aimé Vasco dans le plus émouvant des langages. Mais plus la mort approche, plus on dirait que l'inspiration défaille. C'est qu'en effet le dénouement musical de l'*Africaine* n'est pas très loin d'être regrettable. Et si l'on m'invitait à me rabattre sur le grand duo du quatrième acte, je déclinerais la proposition. Je ne sais pas un duo d'amour plus conforme à la rhétorique du genre, et par là même plus digne de faire pendant au « grand trio » de *Robert*. Inutile de dire que les contemporains crièrent au chef-d'œuvre : le duo des *Huguenots* avait trouvé son rival, d'autres disaient « son maître ». Il y aurait plutôt trouvé sa parodie, si la situation eût été la même.

Il n'y a pas à dire. L'art de Meyerbeer dans le développement des personnages et dans l'expression des passions est un art qui tombe. Et l'*Africaine* ne se sauve que par un assez petit nombre de pages. Ces pages on les trouvera, je l'ai déjà dit, dans le premier finale, et surtout au quatrième acte, pendant la marche indienne, pendant la scène du Serment, pendant l'Invocation à Brahma. La marche indienne est étincelante et chatoyante. L'orchestration, souvent opaque chez Meyerbeer, devient ici transparente ; de la vigueur mais une vigueur qui sait se contenir. De l'éclat, comme toujours, mais aussi de la

lumière, et, si l'on y tient, quelques impressions d'exotisme. Le chœur des brahmanes : « Brahma, Vichnou, Schiva ! » est excellent : excellent et court; on le réduirait à trois exclamations musicales. Les prêtres invoquent Brahma en *la* mineur, Vichnou en *ré* mineur, Schiva en *si* bémol majeur. Et les trois accords, immédiatement se succèdent. L'effet est puissant et de fort bon aloi. Pareillement, une phrase en *ut* majeur dont les gammes descendantes des violoncelles et contrebasses soulignent la solennité majestueuse, et néanmoins presque gracieuse, ce qui n'est guère dans les habitudes de l'auteur, serait peut-être la meilleure page symphonique de l'opéra, sans le célèbre — gardons-nous ici de dire « le trop célèbre » — unisson de l'acte V. Seize mesures pas davantage. Il ne fallait pas plus à Meyerbeer pour écrire d'inspiration : quatre mesures de plus, j'en ai peur, et tout se serait gâté. La phrase est en effet des plus heureuses. Nulle impression d'exotisme et l'on ne s'en plaint guère : une profonde et saisissante impression d'immensité.

Je viens de citer les plus beaux passages de l'œuvre. Il me reste à parler de ceux qui, sans être de premier ordre, soutiendront la renommée du compositeur dans son genre favori. Toute une partie du troisième acte de l'*Africaine* est

une succession de tableaux de la vie du marin en mer et à bord. Le matin au point du jour le tambour bat, le clairon sonne. Puis quand tout le monde est sur le pont, tout le monde s'agenouille. Une fois terminée la prière, le repas du matelot commence et de gais propos circulent. On sait que Fétis avait été désigné par Meyerbeer pour mettre son dernier opéra en scène. Meyerbeer écrivait plusieurs morceaux sur les mêmes paroles : il les essayait pendant les répétitions, et choisissait. Ce fut cette fois Fétis qui choisit. Vérification faite, beaucoup auraient très probablement choisi comme Fétis. Beaucoup, peut-être, auraient, comme Fétis, retranché à l'acte le « repas » du matelot. Il y avait lieu d'alléger. Peut-être, en y regardant de plus près, aurait-on compris qu'il fallait supprimer ailleurs. Le « brindisi » du matelot est excellent, rythmé d'ailleurs comme l'une des « mélodies » les plus franchement venues de l'album de Meyerbeer [1]. La partie, je ne dis point la plus agitée, mais la plus vivante de l'acte était peut-être là. Rien de vraiment « beau », ni dans le chœur du réveil, ni dans la prière au « grand saint Dominique », mais c'est bien conçu, bien exécuté, et c'est taillé d'une main robuste...

1. Cette mélodie a pour titre *La Chanson de maître Floh.*

Et ce serait tout ce que nous avons à dire d'essentiel sur l'*Africaine*, si la fameuse question ne nous hantait : « Qu'est-ce que cela prouve ? » Autrement dit : cet ouvrage que Meyerbeer conçut assez tôt, qu'il garda longtemps en portefeuille, qu'il remit, j'ignore combien de fois, sur le métier, marque-t-il un changement de manière ? Marque-t-il un progrès ? Ni l'un, ni l'autre.

Car si le *Prophète* indique chez Meyerbeer une tendance à se désintéresser du drame proprement dit pour s'attacher de préférence aux éléments de poème symphonique qui servent de milieu ou d'atmosphère à l'intrigue, cette tendance s'accuse ici par une aggravation dans la médiocrité des moments dramatiques. Il faut toutefois en excepter les scènes ou Sélika et Nelusko sont aux prises : elles ne manquent point de beaux endroits. Et la raison veut en être cherchée dans le rapport des deux personnages aux desseins exotiques de l'auteur. Il s'en faut malheureusement, presque du tout au tout, que l'imagination de Meyerbeer ait été chauffée au soleil du tropique. Et l'on s'en aperçoit à la manière dont Sélika et Vasco échangent leurs propos d'amour. Exprimer la passion de l'amour lorsqu'elle est en conflit avec une autre passion immédiatement exigeante, et intransigeante,

Meyerbeer y avait réussi. Il s'agissait maintenant de mettre deux amoureux en présence, après que tout conflit a cessé. Là est l'originalité de la scène finale du quatrième acte dans l'*Africaine*. Elle suffirait à convaincre qu'autre chose est la possession d'un vocabulaire, autre chose l'art du style. Faute d'avoir su distinguer, Meyerbeer a fait œuvre de rhéteur.

Ainsi l'effort de Meyerbeer dans la direction du genre pittoresque n'a pas abouti. Et ses facultés dramatiques, au moment des *Huguenots* si agissantes et si efficaces, ont encore baissé. Du côté des facultés musicales, s'il y a progrès c'est dans l'orchestration, pas ailleurs.

Je m'aperçois que Vasco est resté presque constamment dans la marge de notre analyse. Ce nigaud de grand homme eût mérité davantage, peut-être. Il a un beau moment, devant les évêques au premier acte, quand il se met en colère... comme son rival Nelusko. Passé cet acte, Vasco eût mieux fait de rester dans la coulisse. Il est vrai que la pièce en eût boité fortement. Vasco n'est pas resté dans la coulisse. Et ce fut la musique qui boita.

CONCLUSIONS

Il nous reste à dégager les résultats de nos analyses. Ces résultats justifient la grande renommée de Meyerbeer, s'ils attestent, entre le genre de drame auquel il collabora, et la manière dont il y collabora, une correspondance parfaite. Les mêmes résultats justifient le déclin de cette grande renommée, car si tout ou presque tout a péri de notre théâtre romantique de 1830, il est naturel que, de la musique écrite pour ce genre de théâtre, il ne survive plus rien aujourd'hui.

On continuera de jouer l'*Africaine* et les *Huguenots* (le succès de l'une égale, pour ne rien dire plus, celui de l'autre); mais là où se représentent encore, à l'heure actuelle, les *Henri III*, les *Tour de Nesles* et les *Marie Tudor* dans les quartiers parisiens excentriques. De temps à autre, on ira place de l'Opéra, entendre une reprise du *Prophète*, peut-être même des *Huguenots*, mais ces reprises ne seront, en rien,

comparables à des revanches. Le déclin de Scribe a été fatal à la musique de Meyerbeer : cette musique était singulièrement de son temps et elle l'était exclusivement. D'où sa disgrâce. L'art de Scribe-Meyerbeer est un art démodé, autrement dit un art condamné.

Ce n'est pas tout. La caducité du genre ne pouvait épargner la musique : elle le pouvait d'autant moins que le style de Meyerbeer, en dépit de sa vigueur, de sa clarté, de sa distinction — donnez à ce mot le sens que lui attachait Descartes — en dépit de ses vertus dramatiques, n'est point travaillé d'assez près. La musique n'a de valeur que rapportée au drame. Rarement elle vaut par elle-même. J'accorderais, à la rigueur, que c'est là de la musique pensée... mais qui n'est point « écrite » et l'est si peu que, disant généralement ce qu'elle veut dire, le malheur est qu'elle le dise assez médiocrement, et qu'elle ne suggère rien au delà. Elle parle aux sens extérieurs. Elle n'agit point sur l'imagination. On chercherait vainement ailleurs un art musical plus essentiellement, plus exclusivement prosaïque. Je l'ai comparé à l'art d'un orateur populaire. Il y a dans tout orateur populaire un homme qui peut n'avoir jamais fait sa rhétorique, ce qui ne l'empêche point de la savoir admirablement. Meyerbeer, lui, la sait, sa

rhétorique musicale. Circonstance aggravante : il la sait pour l'avoir apprise, et il en met partout, à moins qu'il n'ait à écrire une scène brève comme le sublime interrogatoire des *Huguenots* et les pages courtes mais denses de *Struensée*. Tous ses personnages déclament, même les plus vivants. Bertram, Fidès, Nélusko déclament ; Marcel, seul, n'a jamais déclamé. Peut-être en prend-il trop familièrement et trop militairement avec ce Dieu dont « la gloire commence à lui apparaître ». On voudrait entendre la trompette de l'ange, et peu s'en faut que l'on ne se figure entendre le clairon de la caserne voisine. J'ai dit ce qu'il faut penser de Fidès et de la dégénérescence progressive, à peu près ininterrompue, de ce rôle justement célèbre. Quant à Bertram, lui, il a fait bonne et presque belle contenance jusqu'au moment où chacun s'attendrait à le voir grandir. Pauvre « grand trio » de *Robert* ! Depuis que faute de grands artistes il n'a plus à compter que sur lui seul pour se soutenir devant la postérité, il fait plus que menacer ruine.

Irai-je maintenant excuser jusqu'à ces impressions d'opéra-bouffe qui surprenaient cette année même quelques jeunes spectateurs attardés de *Robert le Diable* ? Car si je les excuse, c'est que je les constate. Mais n'est-ce point

chose déjà faite au chapitre des *Huguenots* ? Et il ne faut pas qu'on se récrie s'il est, dans ces mêmes *Huguenots*, mainte page qui côtoie la caricature. Il y a plus. On sait quels effets de comique un musicien peut obtenir grâce à une récitation imitée de l'écriture propre à certains ataxiques. Ceux-ci coupent le mot par le milieu, unissant les dernières syllabes à la première du mot suivant. Exemple :

Pour cet | tĕ cau | sĕ | sain | te.

Et cela dans l'un des moments les plus tragiques et les plus solennels du drame !

Il est très vrai que ceux qui ont pris à tâche de décrier le théâtre de Meyerbeer — encore cela ne leur arrive-t-il point tous les jours, Meyerbeer ayant aujourd'hui plus à craindre des indifférents que de ses ennemis — ne lui passent rien. C'est que, de ses défauts, il n'en est pas un qui ne s'étale. On a dit lesquels. Et parce qu'ils sont toujours les mêmes, ils s'aggravent en se répétant.

Les défauts de Meyerbeer sont restés dans ses œuvres. Les qualités de Meyerbeer ont passé dans celles de ses successeurs... en s'y améliorant. Aussi personne ne les irait chercher à leur source. Et c'est ainsi que d'un nom autrefois grand et illustre, cent après la naissance de

l'homme qui porta ce nom, il ne reste qu'une ombre : *magni nominis umbra.*

Et c'est pourquoi l'historien doit intervenir afin de remettre les choses en place. Meyerbeer ne peut être jugé en pleine connaissance de cause qu'après avoir été *situé.* On s'apercevra, peut-être, que ses drames viennent d'être étudiés dans leur rapport à leur temps, à leur milieu, sans négliger le goût du public auquel était destiné le genre dont furent les œuvres, et les œuvres mêmes. Car, pour ne rappeler qu'un défaut de Meyerbeer, la trivialité fréquente de ses thèmes est rarement de la banalité. Elle offense aujourd'hui des oreilles redevenues sensibles à la beauté classique. Au temps du romantisme, la trivialité du langage ajoutait, non point toujours, mais parfois, à l'impression de vraisemblance. Il n'est pas jusqu'à cette psychologie à fleur d'épiderme que l'on serait tenté d'appeler d'un autre nom, dont les maladroits amis du romantisme ont cru qu'elle rapprochait le théâtre de la vie. Pas un sentiment qui ne se traduise en gestes, ou en sursauts, ou en sanglots. L'abus de ce que l'on pourrait appeler l'interjection musicale est bien près de l'usage, et le secret du psychologue, là où il double le musicien, devrait être de faire transparaître la vie intérieure sans l'extérioriser. Meyer-

beer avait tout autre chose en tête, encore qu'il ait été, par moments, capable de vraie psychologie. Marcel, Fidès, Bertram en portent les traces, et l'on aurait tort de l'oublier. Ils portent malheureusement aussi — et que ne dirait-t-on pas de Raoul, de Robert, de Vasco! — les stigmates de ce théâtre romantique où l'on se faisait passer pour insensible chaque fois que l'on souffrait sans se tordre les mains, ou que l'on maudissait son infortune sans montrer le poing au ciel. Essayez de chanter la première phrase des *Huguenots* : « En mon bon droit j'ai confiance », autrement que l'épée en main et le bras tendu. Étonnez-vous après cela que Gavroche s'en retourne, chantant à tue-tête : « En mon bras droit... » ! Était-ce d'ailleurs pour rien qu'on demandait des drames et non des tragédies, des drames où l'on passât par tous les degrés du terrible et du pitoyable, mais où les personnages seraient dispensés de parler en vers, de porter des tuniques, des toges, de relever de vastes manches pour faire un geste d'assentiment ou de dénégation, et surtout de rester à leur place en débitant de longs discours? *Soyez tout d'abord scénique si vous voulez paraître dramatique* et si vous voulez paraître vivant, ne vous mettez point sur la scène dans la posture d'un écolier au piquet.

Je ne conteste pas qu'il n'y ait dans le programme de cette dramaturgie des articles dont le ridicule saute à tous nos yeux. Mais ils y ont mis du temps. Et les spectateurs ordinaires des drames d'Alexandre Dumas ont assisté à la *Tour de Nesles* non pas sans broncher, tant s'en est fallu, du moins sans trouver de quoi rire. J.-J. Weiss, on s'en souvient, ne parlait qu'avec admiration de ce drame ; et si quelqu'un s'avisait d'y sourire, il se fâchait tout rouge. Pourquoi voudrait-on qu'il ne se rencontrât point quelques gens d'esprit et de goût, de ceux qui sont nés entre 1830 et 1848 pour se fâcher contre les railleurs des *Huguenots* et traiter leurs railleries comme autant de blasphèmes ?

Sans compter que la dramaturgie du théâtre romantique produisit des œuvres en harmonie avec son programme ; des œuvres dont a pu dire et dont on aurait encore le droit de dire qu'en leur genre, elle furent des chefs-d'œuvre. A ce point de vue, les *Huguenots* en sont un. Je parle des *Huguenots*, paroles de Scribe. Et si, maintenant, je parle des *Huguenots* musique de Meyerbeer, nul ne me refusera qu'ils en sont un autre, et que la dramaturgie musicale de Meyerbeer ne soit venue mettre en évidence des facultés puissantes d'invention et de construction.

Certes Meyerbeer n'a pas inventé le refrain :

dès lors il n'a pas inventé cette méthode d'encadrement des thèmes, analogue à ce qu'est, chez les peintres la méthode des volets. Mais il a trouvé un moyen de multiplier les incidents thématiques sans laisser s'éparpiller ou se disperser l'action musicale. Pas davantage il n'a inventé la modulation : mais il l'a étendue, il l'a généralisée, puisqu'à la modulation par tons relatifs il a substitué la modulation omnitonique ce qui est un moyen de maintenir l'unité dans la variété. Dites-moi donc où se trouve le modèle de la vaste introduction de *Robert le Diable*, du premier acte des *Huguenots*, de la scène du prêche anabaptiste dans le *Prophète* ! Celle-ci a des antécédents : elle les a, et chacun le devine, dans les œuvres même de son auteur.

Le genre d'invention qui assure à Meyerbeer, à défaut peut-être d'un grand renom, du moins un nom durable, est comparable à l'art de la grande composition des peintres. C'est donc un art de distribution, de mise en place ; ne sait-on pas que les peintres illustres y excellèrent et durent à ce genre d'excellence le meilleur de leur gloire ? Autrement il n'y aurait ni peinture historique, ni peinture décorative. Et précisément dans les œuvres auxquelles je songe et qu'en cet instant je me rappelle, Meyerbeer me paraît avoir imaginé en musique l'équivalent du

genre historique et décoratif en peinture. C'est là une originalité. Et ce n'est point une originalité de hasard ou de caprice : il y allait ni plus, ni moins du sort de ses dons scéniques et dramatiques tout ensemble et précisément à une époque de l'histoire du théâtre où on les proclamait volontiers inséparables. L'homme du peuple dit encore plus volontiers : « Je vais au spectacle » qu'il ne dit : je vais au « théâtre ». Et le bourgeois du temps de Louis-Philippe disait indifféremment l'un ou l'autre. Ainsi la dramaturgie de Scribe et celle de Meyerbeer se correspondent.

Et cette correspondance s'applique aux accidents même du dialogue. Dans le théâtre romantique on met de l'imprévu partout : l'action doit à cet imprévu une part de son intérêt. L'imprévu fait aussi très souvent le succès d'un dialogue, et c'est avoir de l'esprit, au sens propre du terme, que d'y réussir. S'il n'y a point de l'esprit dans les thèmes de Meyerbeer, leur agencement est toujours ingénieux et toujours approprié. Ajouterai-je que son art de satisfaire l'attente du spectateur... en la surpassant dérive d'une double série de causes. Ici ce sont les thèmes qui jaillissent les uns des autres par une sorte d'épigénèse constante. Ailleurs, c'est un même motif qui voyage d'un ton dans un autre ton,

d'un mode dans un autre mode, impatient de vivre, et, pour mieux vivre, de se métamorphoser. La forme de ces thèmes n'est pas toujours de première main. Et si Meyerbeer est de ceux qui prennent leur bien où ils le trouvent, il est aussi de ceux qui le font venir de partout. En musique, Meyerbeer parle plusieurs langues. On se tromperait à penser qu'il n'a point de langue maternelle : sa langue maternelle est celle de ses maîtres. Vous en doutez ? Ouvrez une de ses partitions de la période italienne et comparez-en les phrases à celles de Rossini : elles coulent sans jaillir ! Il est assez clair que le don de faire couler l'eau d'une source quand cette eau a déjà jailli n'est pas celui d'un créateur. L'art de faire converger des éléments d'origine et de nationalités différentes, n'en est pas moins l'effet d'un pouvoir de « récréer », capable, certes, de discréditer la symphonie classique, où la multiplicité des styles compromettrait l'unité (indispensable à la vie, bien plus, à l'existence de l'œuvre), très propre cependant à l'entretien d'un intérêt musical destiné, lui-même, à soutenir un intérêt dramatique où l'imprévu a sa part. Meyerbeer a-t-il eu conscience de ses dons de musicien polyglotte, de leurs inconvénients éventuels ? A-t-il pris soin d'en limiter l'usage ? A-t-il veillé aux disparates iné-

vitables et les a-t-il quand même à peu près évités ? On devine que l'éducation musicale des connaisseurs d'aujourd'hui et celle des connaisseurs d'autrefois n'étant point la même, il est à peu près impossible de répondre aujourd'hui comme on l'eût fait autrefois, alors qu'on écoutait à mesure, phrase par phrase et qu'on ne songeait guère à l'organisme dont les phrases étaient les membres. Et puis il y avait là une façon d'écrire conséquente au style du temps où la dernière chose dont un écrivain dramatiste se préoccupât fut d'avoir un style.

Et c'est par où Meyerbeer, Meyerbeer israélite de race et prussien de naissance, s'est rendu si étrangement représentatif d'une forme d'art née en plein pays latin, éclose en pleine terre française. Nul en effet ne réalisa, au même degré que lui, ce que le public attendait d'un théâtre musical digne de rivaliser avec les excellents drames de la grande époque romantique : un théâtre où une action musicale se développât, sous-jacente à une action réelle dont elle interprétât et soulignât au passage les mouvements extérieurs et intérieurs, à savoir les épisodes scéniques et dramatiques.

Or, pour peu que l'on y prenne garde, on s'apercevra que le développement symphonique à la Mozart ou à la Beethoven ne pouvait s'adap-

ter à ce genre de théâtre. La psychologie musicale de Mozart est trop pénétrante : la psychologie musicale de Beethoven a trop d'intériorité, de profondeur. Elle en apprend plus long sur les personnages que ces personnages n'en savent sur eux-mêmes. En marchant dans les pas de Mozart et, s'il en avait eu le génie, dans ceux de Beethoven, Meyerbeer nous eût donné ce que personne ne lui demandait : de la tragédie. Il s'est maintenu à mi-côte. Il est resté dans le drame : de quoi si nous lui tenons rigueur, c'est que nous avons oublié en quels temps, dans quels milieux et entouré de quelles circonstances il lui a été donné de penser et de produire.

Ce n'était donc pas un grand musicien ? Je l'ai déjà dit et, je l'espère, établi, non pas une, mais près de vingt fois, et je n'ai nulle envie de me dédire. Quand Meyerbeer n'avait point de sujet à traiter il n'écrivait pas. Lui donnait-on un sujet, il savait trouver vite le genre de traduction musicale approprié. Vogler lui avait fait écrire d'excellents oratorios. S'il eût persévéré, l'élève en eût-il écrit d'admirables ? En tout cas il en eût écrit de dramatiques. Et c'est pourquoi le jour où il s'est destiné au théâtre il ne s'est pas trompé de chemin. Était-il donc de la race des *Tondichter* ? Son biographe — un biographe doublé d'un panégyriste — Schucht, lui

donne ce nom. Je ne le lui refuserais point, si le substantif s'appliquait indistinctement à tout compositeur incapable de se mettre l'imagination en mouvement s'il n'a devant lui ni un sujet, ni un texte. Si, pour mériter le titre de *Tondichter*, il fallait avoir dans l'imagination musicale un grain de poésie, je me reporterais à mes analyses et aux rares moments poétiques de Meyerbeer tellement rares qu'ils nous fourniraient un total... de scènes? non; de pages? non encore; de mesures ou de portées? peut-être, mais rien de plus. Meyerbeer est aussi incurablement prosateur que notre Voltaire : sa prose est franche d'allure et va droit son chemin. En dépit de certains critiques ou mal informés ou insuffisamment avertis, je dirai que sa musique est d'un honnête homme soucieux de ne pas tromper son client : mais que cet honnête homme est peu artiste !

Peu artiste soit. Très intelligent quand même! Oui, très intelligent, et c'est ce qui le sauve. Très intelligent : car sans le drame qui l'a fait éclore, sa musique ne compterait guère. Mais est-elle assez adaptée à ce drame! Et du premier coup, s'aperçoit-on assez que rien de cette musique ne fut écrit d'avance ! — Très intelligent encore; car le propre de l'intelligence est d'inventer des moyens, des outils si l'on veut. Or, si

Meyerbeer a travaillé une matière tirée d'ailleurs que de son propre fonds, il l'a travaillée avec des outils dont il fut le créateur.

Mais créer ses outils, en concevoir préalablement la forme, adapter cette forme à une fin, n'est-ce pas inventer? Certes. La question est de savoir à quel genre une telle invention se rattache. Est-ce au genre d'invention qui consacre l'initiative d'un grand ouvrier? A celui qui révèle un génie d'artiste? Autant reconnaître que Meyerbeer ne manque point d'invention dans l'art musical-dramatique, qu'il fut capable d'avoir une dramaturgie, qu'il en inventa l'idée, qu'il appliqua cette idée. Irait-on jusqu'à soutenir de Meyerbeer que son style n'est pas plus original que celui de Scribe, non point dans les opéras, mais dans les drames du même Scribe? Bref, irait-on jusqu'à soutenir que pas plus la langue française ne doit à Scribe, pas plus le langage musical ne doit à Meyerbeer?

Il serait pourtant difficile de refuser à l'auteur des *Huguenots* l'originalité du type d'action musicale qu'il porta le premier au théâtre. Et l'on s'apercevrait de tout le parti qu'on en pourrait tirer dans la composition d'un poème symphonique, avec un choix plus heureux de formes et un souci plus constant de bien dessiner. Ajouterai-je qu'une symphonie proprement dite, où

l'art de moduler l'emporterait sur celui de développer, ne ferait point, tant s'en faut, mauvaise figure au concert? Depuis Beethoven, la symphonie a évolué. Autrement dit, son idée s'est enrichie ; le genre s'est perfectionné... sans que, pour cela, d'ailleurs, le progrès des œuvres ait marché du même pas. A la symphonie-ballet du temps de Mozart et de Haydn s'est substituée, avec Beethoven et grâce à lui, la symphonie-action. Et peu à peu l'idée s'est formée dans les esprits d'une « action musicale » proprement dite. Cette idée a eu gain de cause : elle triomphe dans la symphonie du temps présent. Meyerbeer n'y aurait-il donc été pour rien? — C'est un homme de théâtre ! — J'entends bien. J'entends aussi que l'évolution du genre symphonique serait inexpliquable si la musique dramatique ne s'en était mêlée et s'il n'y avait eu d'un genre à l'autre échange d'influences. L'opéra de Meyerbeer n'est-il pas tributaire de la symphonie telle qu'un Beethoven l'a conçue? Et qui oserait prétendre que l'opéra de Meyerbeer n'eut aucun retentissement sur le genre symphonique?

Bien des raisons me détourneraient d'une négation presque aussi gratuite que hardie : la plus importante de ces raisons et la plus décisive serait tirée de l'évolution même de Meyerbeer. Peut-être ferait-on mieux de remplacer le

mot évolution par un terme plus général et qui d'ailleurs suffirait ici : celui de « cours ». Or, si nous essayons d'embrasser l'œuvre de Meyerbeer dans son cours, elle nous paraîtra finir à peu près comme elle a commencé, non point par le drame, mais par une œuvre plus proche du poème symphonique que de l'opéra-comique ou du grand opéra. Le *Pardon de Ploërmel* est une symphonie pittoresque, ne l'oublions pas. N'oublions point davantage que *Dieu et la Nature* fut un oratorio dramatique, susceptible d'être non seulement chanté, mais encore représenté. On a bien tenté, et pas toujours en dépit du sens commun, avouons-le, de métamorphoser la *Damnation de Faust* en œuvre de théâtre ! Ainsi la carrière musicale de Meyerbeer pourrait se figurer par une courbe dont les extrémités se rejoignent et, dès lors, par une courbe fermée. On ne peut, à vrai dire, la comparer à l'évolution d'un genre, mais à la mise en présence de deux genres essayant d'en former un troisième de leur mélange (*Huguenots*) et destinés en fin de compte, à n'y point réussir (*Prophète*). Le *Pardon de Ploërmel* et, avant lui, l'*Étoile du Nord* avaient commencé et consacré l'inévitable séparation.

Ainsi, de Meyerbeer, le théâtre romantique musical, autrement dit « le grand opéra histo-

rique », reçoit sa consécration et sa législation. Cette législation atteste un changement de régime et un passage du régime vocal au régime orchestral. On voudra bien ne pas nous opposer le nom de Beethoven et son *Fidelio*. Car si *Fidelio*, ainsi qu'on commence à s'en apercevoir, et cela grâce aux avertissements de Schumann, est une œuvre à base symphonique, c'est que d'un livret, je n'ose dire de quel ordre, Beethoven a fait une tragédie. Meyerbeer, j'imagine, n'a jamais pris pour des tragédies les livrets de Scribe. Et s'il eut l'ambition d'en élever le genre, il en respecta les caractères, j'allais dire les préjugés essentiels. D'avoir imaginé le régime orchestral, d'y avoir soumis le drame romantique et de l'y avoir soumis avec continuité — ce qui n'est point le cas de *Freyschütz* en dépit de ses beautés symphoniques auxquelles Meyerbeer eût désespéré d'atteindre, même s'il en eût formé le vœu, — voilà une originalité de dramatiste et de dramaturgiste que de passer sous silence, c'est peut-être, à la rigueur, le droit de la chronique, ce n'est le droit ni de la critique, ni de l'histoire.

*
* *

Et cette originalité en implique une autre de laquelle il ne faut pas que l'attention se détourne

et dont les futurs historiens de la musique feront état s'ils ont le souci d'être justes. L'histoire de l'instrumentation [1] est impossible, non seulement sans toucher à Meyerbeer, mais encore sans lui consacrer un long et important chapitre. Et il n'y a pas à se récrier en invoquant les noms de Berlioz et de Richard Wagner. Meyerbeer n'a point attendu que je sache, pour entrer dans la vie, que le XIX[e] siècle eût deux ans, moins encore qu'il en eût douze. Il a vu naître les grandes symphonies de Beethoven, il a dit-on fait sa partie de timbale dans la Symphonie en *la* le jour de sa première exécution. Il est né à l'aube de ce qu'il faut bien appeler de son vrai nom « l'ère de l'orchestre ». Il ne l'a certes point inaugurée [2]. Mais il en fut, jusqu'à Berlioz, entendez jusqu'au moment ou commença le renom de Berlioz et après Beethoven, l'homme le plus représentatif, attendu que l'ère de l'orchestre a pour caractère principal l'émancipation des instruments à vent, travaillant pour leur propre compte. C'est comme si l'on disait que

1. Henri Lavoix a publié chez Didot un livre, aujourd'hui introuvable, sur l'*Histoire de l'Instrumentation*. Un long chapitre y est consacré à *Rossini et Meyerbeer*, richement et minutieusement informé. Je souhaite que l'on réimprime ce livre et, qu'après revision, on le continue.

2. C'est Camille Mauclair qui, dans son curieux recueil : *La Religion de la Musique* a parlé du XIX[e] siècle comme ouvrant l'*Ere de l'Orchestre* (in-12, Paris, Fischbacher).

l'ère de l'orchestre accentue la solidarité organique des instruments par un progrès dans la division du travail. Alors ce sont des instruments à cordes qui vont payer les frais de la rénovation? Point du tout. Eux aussi gagneront au change : eux aussi s'individualiseront. Avez-vous remarqué leur rôle dans la symphonie de Beethoven? On pourrait comparer ce rôle à celui du crayon dans l'exécution d'un tableau. Les violons dessinent. Et quand c'est le moment pour le compositeur de prendre en main le pinceau, il fait intervenir les « bois » et les « cuivres ». Or, il me paraît que, chez Meyerbeer, les instruments à vent interviennent autrement que pour dessiner ou exposer. On sait l'importance donnée à l'alto dans les partitions de Meyerbeer. On sait encore l'heureux effet du mélange de deux timbres : celui du violoncelle et celui du basson. Que Meyerbeer affectionne les instruments en cuivre et qu'il compte sur eux pour assurer les effets du premier choc émotionnel, ouvrez à la première page *Robert le Diable* et les *Huguenots*, vous en aurez la preuve. N'insistons pas sur l'appel de trombone qui, dans *Robert*, succède à un appel de timbale; rappelons seulement que si, dans son opéra de *Sémélé*, Hændel a fait rouler le tambour afin d'accentuer la solennité d'un serment, Meyerbeer, au cas où

il aurait pris Hændel pour guide, n'aurait pas eu à s'en plaindre. Et la renommée de Hændel n'en serait point diminuée. L'*Ouverture* des *Huguenots* débute par une imitation d'orgue. Les instruments à vent exposent le choral de Luther : pas tous. Les trombones se taisent. Une fois l'exposition terminée et la gravité de la situation entrevue, l'atmosphère musicale s'allège grâce à un joli dessin de violon. Mais qui ne s'aperçoit aussitôt du contraste entre les timbres des instruments de cuivre et le « timbre » des violons ? Voilà les instruments à cordes qui, eux aussi, sortent des rangs. Eux aussi, maintenant, servent à peindre : c'est là une promotion. On exagérerait certes et l'on risquerait d'égarer le lecteur si l'on oubliait que la plupart des effets réussis par Meyerbeer furent essayés par d'autres. Il a des créanciers : ceux dont la lecture ou l'audition a laissé des traces dans sa mémoire ; Weber, Beethoven, Mozart et l'école de Mannheim, Gluck, Hændel. Mais il s'acquitte à leur égard par la manière dont il réintègre leurs effets dans le drame et par les fins auxquelles il les approprie. Certes, ce n'est pas une nouveauté de faire dialoguer le soprano et la flûte. Il n'en reste pas moins que ce dialogue est un des charmes de l'oreille ; les jardins de Chenonceaux en paraissent moins artificiels, la romance de

Marguerite de Valois un peu moins gauche de forme... et moins vide d'idées.

L'un des mérites de l'instrumentation chez Meyerbeer est le souci d'éviter les surcharges. On a remarqué qu'il écrivait rarement à plus de quatre parties. Un autre mérite, et l'on vient d'y faire allusion, est le souci à peu près constant des affinités électives[1]. Il évitera d'employer les instruments par familles. Les organistes n'évitent point toujours ce défaut. Quand ils écrivent pour orchestre, on dirait qu'ils répartissent la besogne entre plusieurs claviers. Avec Meyerbeer, de ce côté, rien n'est à craindre. Il aime les mélanges et il sait qu'un ouvrier d'initiative, par sa façon d'utiliser les outils préexistants, peut se passer de renouveler son outillage. Il n'en sera pas moins attentif au parti que peuvent offrir les instruments nouveaux. Est-il pour un nouvel instrument une destinée plus enviable que le sort fait par Meyerbeer à la clarinette basse, soit à découvert quand elle « répond » à Marcel, dans l'acte V des *Huguenots*, soit associée à la trompette à pistons, comme dans la Marche du Sacre (*Prophète*) ? En faut-il davantage pour attribuer à l'œuvre de Meyerbeer une valeur non plus exclusivement dramatique, mais vérita-

1. Par opposition aux affinités naturelles, Meyerbeer dissocie les « familles » d'instruments.

blement musicale, puisqu'il lui a été donné de remplir l'espace sonore de nouveaux hôtes ? Mélanger des timbres, n'est-ce pas créer dans l'ordre des sons et enrichir le sens de l'ouïe d'une sensation nouvelle, ce qui est l'office propre du musicien ?

En contribuant à enrichir l'oreille par l'introduction de sonorités inédites, on travaille également aux progrès de la psychologie musicale. « L'orchestre de Meyerbeer, écrivait Henri Lavoix, a un caractère physiologique. » Je crois bien que l'auteur s'exprimait assez mal et qu'il avait sur la question des idées confuses. Il entrevoyait cependant une part de la vérité... à moins que prenant au pied de la lettre le mot « naturaliste » on n'exclue de sa compréhension toute psychologie. Il y a pourtant, de la psychologie dans Balzac, autant et plus que chez l'inventeur ou plutôt le parrain du roman psychologique, Paul Bourget[1]. Il s'en trouve chez l'auteur des Rougon-Macquart ; mais elle y est indirecte. Or, pour atteindre l'âme, il faut traverser le corps. La psychologie de l'orchestre elle aussi, ne saurait éveiller des images immédiates.

1. Comment Balzac inspira Zola, comment il inspira Paul Bourget, l'étendue et plus encore la « nature » de cette double créance, voilà un sujet à traiter et dont nous eussions vraisemblablement ici même mis l'auteur à contribution... si cet auteur ne se faisait encore attendre.

C'est à travers les sons du cor et du basson, c'est à travers les lourds arpèges du violoncelle que nous nous représenterons la rude écorce du vieux huguenot Marcel. C'est grâce aux sonneries des cuivres, trombones et trompettes réunis que Bertram nous apparaîtra dans tout l'orgueil de sa majesté infernale. Et la profondeur du sentiment d'amour chez Nelusko se dévoilera au quatrième acte de l'*Africaine* par une courte phrase du type interrogatif et d'un accent douloureusement pénétrant. Ici l'expression du sentiment est immédiate. On dirait que rien de physiologique ne s'interpose entre ce que l'oreille perçoit et l'état d'âme que l'imagination se représente. J'en dirais autant du thème de clarinette, pendant la grande scène des *Huguenots* au IVe acte. Pendant l'Interrogatoire de l'acte cinquième, la clarinette basse excite directement des images de profondeur et de gravité. Au contraire, la « chanson huguenote »[1] est inspirée par des intentions descriptives. On veut que nous entendions siffler les balles, gronder le canon (la grosse caisse et les cimbales frappent sur le troisième temps de la mesure) et sévir la fièvre meurtrière. Ici nous sommes en plein réalisme. On aurait tort de reprocher à Meyerbeer l'incohé-

1. Au premier acte.

rence de ses procédés. Sa méthode est partout la même, quitte à ne point donner partout les mêmes résultats. Les vertus évocatrices des timbres sur lesquelles cette psychologie musicale repose, ne le sont point toutes au même degré. Elles changent avec les instruments. Les timbres glissants et doux vont droit à l'âme, ou nous en donnent l'illusion, parce qu'ils nous pénètrent sans heurt. Les timbres des instruments de cuivre nous « prennent » et nous « frappent ». Ne dit-on pas un « coup » de clairon ? Ne dirait-on pas tout aussi bien un « coup » de trombone ? Et plus la sensation de choc est ressentie comme telle, plus elle accapare l'attention, cela, non point toujours, mais souvent pour le plus grand dommage de l'imagination psychologique[1].

On prêtera donc assez vraisemblablement à Meyerbeer des procédés constants d'évocation. Il les applique avec le même souci de vraisemblance aux situations et aux personnages. Le trombone, le basson, la contrebasse, voilà les instruments qui conviennent à Bertram : sans oublier la trompette au moment du : « Roi des Enfers, c'est moi qui vous appelle. » — Les ins-

1. J'appelle du nom d' « imagination psychologique » la faculté de se représenter un sentiment. Le plus souvent ce genre d'imagination opère directement. On ne dit point que le son du cor nous rend triste. On le sous-entend. Mais on affirme d'abord la « tristesse » du cor.

truments en bois, la flûte entre autres, feront cortège à la naïve Alice quand il nous sera permis de ne voir en elle que la fiancée de Raimbaut. Dans les moments où elle assistera Robert, à la façon d'un ange tutélaire et sauveur, le cor (I[er] acte) et la trompette viendront compléter le petit orchestre qui lui sert d'accompagnement. Ailleurs, le violoncelle exprimera la tendresse maternelle de Fidès ; nul autre instrument ne le doublera, au second acte, pendant les toutes premières mesures de l'*Arioso*[1], à l'acte quatrième, pendant l'exorcisme. Quand Meyerbeer voudra exprimer la « profondeur *dans* la tendresse », alors, seulement, il fera signe aux bassons. Et ne vous figurez pas qu'il se servira des instruments éclatants partout où il s'agira d'annoncer un moment tragique. Au début du *Septuor* du duel dans les *Huguenots*, au début de la *Conjuration* — qu'à bien des égards le *Septuor* du duel annonce si l'on veut bien prendre garde à la similitude des rythmes — les instruments à cordes, seuls, donnent le signal d'attaque. Tant il est ou paraît vrai que Meyerbeer, s'il ne dédaigne pas de nous secouer ou de nous faire frémir, n'abuse pas des effets inutiles !

Ajouterai-je, et la remarque ira peut-être

1. Au deuxième acte.

loin, que si Meyerbeer eut dans son œuvre, et par exception, quelques instants de poésie — des instants qui ne furent jamais de vrais moments — il les dut beaucoup moins à la nature de ses formes qu'au choix de ses timbres. Et j'en donnerai trois exemples tirés, l'un de l'ouverture de *Robert* [1], l'autre du grand duo des *Huguenots* [2], le troisième enfin du récitatif d'Inès au IVe acte de l'*Africaine* : « Adieu, fleuve du Tage ! » Et le hautbois deviendra pour longtemps, lui ou le cor anglais, son parent, l'interprète des sentiments nostalgiques. Verdi en tirera un délicieux début de monologue au IVe acte de son *Aïda*. Massenet dans les *Erinnyes* fera chanter le cor anglais au moment des plaintes de « la jeune troyenne regrettant sa patrie ». N'est-ce même pas en souvenir d'une autre plainte du hautbois dans *Robert* [3] que F. Halévy songea au même instrument pour exposer son déchirant thème de marche funèbre, au dernier acte de la *Juive* ?

Enfin, n'oublions pas que si l'un des endroits les plus tragiquement poétiques de la *Damnation de Faust* est la sonnerie des cors, au moment

1. Au moment de la modulation du thème en *la* bémol majeur (p. 7, mesure 8 de la partition piano et chant).

2. Au moment de l'intervention de la clarinette dans le thème en *fa mineur*.

3. Introduction de l'Air de Grâce.

de la *Course aux abîmes* — où c'est encore le hautbois qui se plaint — Meyerbeer a fait un usage singulièrement heureux du même cor au double point de vue pittoresque et pratique, au IIIe acte du *Pardon*.

Et donc j'affirmerai encore, et avec plus d'énergie dans l'accent, que celui qui écrirait une histoire de l'instrumentation au XIXe siècle en omettant le nom de Meyerbeer, pécherait par excès d'injustice et, s'il faut tout dire, d'inintelligence historique. Car enfin, si les créateurs ont droit aux honneurs de l'histoire, de quoi nous ne songeons nullement à contester l'évidence, n'oublions pas qu'ils ne le sont que par la grâce efficace de ceux de leur suite. Celui qui s'empare d'une façon d'écrire, de composer, d'accentuer, d'interpréter, et qui après s'en être emparé, l'acclimate par la multiplication des exemplaires, s'en fait l'éditeur, et l'on devrait ajouter l'éditeur responsable ; car si l'édition réussit, ce n'est pas à l'auteur seul, tant s'en faut, qu'en revient le mérite. Je consens dès lors qu'on refuse à Meyerbeer le mérite, auquel il n'a jamais prétendu, d'être l'inventeur ou l'un des inventeurs de l'orchestration moderne. Peut-être devrait-il suffire à sa mémoire, qu'avant Berlioz et Wagner, puisqu'il les a devancés dans la vie, il en ait été l'un des représentants

les plus éminents, les plus renommés et chez qui, depuis la première œuvre jusqu'à la dernière, le progrès ne s'est jamais arrêté. J'ai dit les divers mérites du *Pardon de Ploërmel*, je n'en ai point assez dit les mérites d'orchestration ; il est vrai qu'en relevant les qualités pittoresques de l'œuvre je les sous-entendais.

La cause est donc jugée. Meyerbeer, non seulement, compte parmi les « musiciens célèbres » mais parmi les « maîtres de la musique. »[1]

*
* *

Ceci dit, ce par quoi Meyerbeer durera dans l'histoire, après ses œuvres et les qualités diverses que ces œuvres révèlent, est son « influence ». *Pendant trois quarts de siècle il a régné sur le théâtre musical*, en France d'abord, à l'étranger ensuite. Verdi ne l'a point fait oublier. Et il n'a pas fallu moins qu'un Richard Wagner pour imprimer à ses ouvrages d'ineffaçables rides.

En France, car c'est surtout en France que l'art de Meyerbeer fit école, il y en aurait long à dire. Meyerbeer eut, en France une vraie postérité. Et le mot n'est certes pas excessif, si l'on peut revendiquer une postérité, du simple

1. On ne se dit pas assez, quand on étudie l'histoire que les « profiteurs » sont de véritables *multiplicateurs*.

fait d'avoir été le modèle suivi par tous les compositeurs, chaque fois que de 1831 à 1890 et au-delà il y eut un « grand opéra » à écrire. Il se peut que la critique contemporaine en prenne son parti de mauvaise grâce. Pourra-t-elle ternir l'éclat de la première représentation de la *Juive*? Et en vue d'empêcher que dans la Bibliothèque de l'Opéra on ne maintienne le buste de F. Halévy en face du buste de Meyerbeer, de quelles raisons nous paierait-elle ? Car si je mets *La Juive* non seulement au-dessous des *Huguenots* qu'elle précéda d'un an sur la scène, mais encore au-dessous de *Robert le Diable* qu'elle suivit à près de trois années de distance, j'y trouve mainte page originale et que Meyerbeer eût été bien embarrassé d'écrire (nous dirions lesquelles si nous en avions le loisir et la place). Je reconnais volontiers, maintenant, qu'à défaut d'un Meyerbeer, les chœurs du Ier acte de la *Juive* et surtout son bref et tragique Ve acte nous eussent fait défaut, eux aussi. Le soin avec lequel F. Halévy s'est appliqué aux scènes d'ensemble n'est-il pas significatif ? Le IIIe et IVe actes de *Guido et Ginevra*, œuvre curieuse, assez injustement oubliée, sont imprégnés de Meyerbeer. L'invention des formes y est différente, mais il y a parenté dans la composition et dans la construction. Je m'en veux de multiplier ici les

assertions gratuites, qui voudra les appuiera de preuves s'il prend la peine de faire descendre ces partitions défraîchies des rayons où elles dorment. — Parlerai-je maintenant des personnages ? Comparez donc Eléazar à Bertram : vous n'y perdrez pas votre peine et vous y apprendrez, si l'un et l'autre personnage ont été « divisés » pareillement et présentés successivement sous chacun des aspects essentiels de son caractère [1].

Meyerbeer eut en F. Halévy un disciple intelligent et capable d'indépendance. Longtemps après sa mort, il devait en avoir un autre. L'auteur très distingué de *Patrie*, F. Paladilhe, eut le bon esprit de comprendre qu'à un drame tel que *Patrie* il fallait une musique inspirée ou imitée de Meyerbeer. Mais, durant sa vie, Meyerbeer put assister à maint succès de théâtre, dont il fut, à quelque degré le premier responsable. Relisez attentivement certaines pages de *Guido* : vous y sentirez l'approche de Verdi. Or, je n'irai, dans *Il Trovatore* ni dans *Rigoletto*, épier les traces de Meyerbeer : peut-être en trouverai-je sans trop regarder à la loupe. Mais je me souviens d'*I Lombardi* et de son succès à l'Opéra

1. Dans Bertram nous avons : 1° le tentateur ; 2° le Roi des Enfers ; 3° le père du héros. Dans Eléazar nous avons : 1° le juif avare de son or, ennemi des chrétiens ; 2° le pieux adorateur du Dieu de Jacob ; 3° le père de Rachel.

aux environs du *Prophète*, sous le titre de *Jérusalem*. Je m'en rappelle un beau final, au second acte, à l'acte IVe une scène de dégradation, tout en récitatif et du meilleur effet.

Que le lecteur se rassure ; je ne prétends point que Gounod n'ait marché que dans les pas de ses prédécesseurs en général, et dans ceux de Meyerbeer, en particulier. Je préfère, pour mon goût, le début du second acte de *Faust* au début du IIIe acte des *Huguenots*. Question de goût, rien de plus. Cela n'empêche point l'un de faire penser à l'autre. Quant à la scène de la dispute au IVe acte de *Roméo et Juliette*, l'imitation de Meyerbeer si elle n'est pas « criante », n'en est pas moins sensible et je ne sache point que l'œuvre en ait été amoindrie.

Massenet pas davantage. Car lui aussi, Massenet, a voulu que l'acte IVe du *Roi de Lahore* finit comme débute le IVe acte de l'*Africaine*, par une marche, où il s'est donné (combien vainement !) toutes les peines du monde pour faire oublier son modèle. C'est qu'en effet l'imitation des phrases est une conséquence à peu près inévitable de l'imitation du plan. Les deux cortèges pourraient s'échanger sans dommage. Et la remarque, pour ne s'appliquer directement qu'à la figuration mouvante, porte sensiblement plus loin, s'il est permis à un musicien drama-

tique de s'inspirer du décor. Et cela équivaut, prenez-y garde, à s'inspirer de la situation. Il n'est vraiment pas facile de se libérer l'imagination à qui ne sait point démeubler sa mémoire. Et voilà Massenet ajoutant aux états de service de Meyerbeer !

Amusez-vous à dire, si cela vous plaît, que ce sont les états de service d'un accapareur d'influence, d'un faiseur de trust ! Hé oui ! Meyerbeer fit le trust du grand opéra, de quoi Richard Wagner lui garda rancune. Balzac fit aussi le trust du roman réaliste, jusqu'à Flaubert, et Zola celui du roman naturaliste ; par la raison toute simple qu'ils portèrent au plus haut degré de perfection le genre où il leur plut d'exercer leur talent. N'est-ce point l'auteur de l'*Œuvre*, Emile Zola, qui a dit sur Meyerbeer le mot à dire :

« Meyerbeer, un malin qui a profité de tout...
« mettant après Weber la symphonie dans
« l'opéra, donnant l'expression dramatique à la
« formule inconsciente de Rossini. Oh ! des
« souffles superbes, la pompe féodale, le mysti-
« cisme militaire, le frisson des légendes fantas-
« tiques, un cri de passion traversant l'histoire.
« Et des trouvailles, la personnalité des instru-
« ments, le récitatif dramatique accompagné
« symphoniquement à l'orchestre, la phrase
« typique sur laquelle toute l'œuvre est cons-

« truite... Un grand bonhomme, un très grand bonhomme ! »

Le ton de l'éloge est celui du lieu où il échappa[1] dans une crise d'admiration excessive et cependant clairvoyante. Et c'est pourquoi nous avons, en finissant, transcrit ces paroles qui furent peut-être déclamées sur le ton du panégyrique, mais qui ne sont pas, tant s'en faut, un panégyrique. Elles affirment précisément ce que nous avons formé le dessein d'établir : que les qualités de Meyerbeer furent des qualités « d'emploi », celles d'un grand ouvrier, non d'un grand artiste, et que ses rares mérites eurent leur source beaucoup moins dans sa musique que dans son drame, dans son drame que dans sa dramaturgie.

Et c'est pourquoi le nom de Meyerbeer appartient à l'histoire, et plus qu'à toute autre histoire, à celle du théâtre français romantique. Et telle est l'inévitable conclusion de ce long « discours » sur Meyerbeer.

1. Ce lieu est un café où sont réunis des jeunes gens et c'est à l'heure où le café ferme que l'avocat de Meyerbeer prend sa défense. Notons que cette défense n'aurait pas eu de raison d'être sous le Second Empire. Cela prouve que les *Rougon-Macquart* furent écrits à une autre époque.

CATALOGUE

DES

OEUVRES DE MEYERBEER

IMPRIMÉS

OPÉRAS

La Fille de Jephté, 1813.
Les Amours de Thécelinde, 1813.
Abimélek ou les Deux Califes, 1813.
Romilda e Costanza, 1818.
Semiramide rinocosciuta, 1819.
Emma di Resburgo, 1820.
Margherita d'Angiù, 1820.
L'Esule di Granata, 1822.
Il Crociato in Egitto, 1824.
Robert le Diable, 1831.
Les Huguenots, 1836.
Le camp de Silésie, 1840.
Struensée, 1846.
Le Prophète, 1849.
L'Etoile du Nord, 1854.
Le Pardon de Ploërmel, 1859.
L'Africaine, 1865.

ŒUVRES DE MUSIQUE RELIGIEUSE

91e psaume de David.
Pater Noster a cappella.
Sept chants religieux.

Chants tirés de l'*Imitation de Jésus-Christ.*
Sept cantates religieuses à quatre voix.
Hymne à Dieu, paroles de Gubitz (pour quatre voix).

MORCEAUX DE CHANT DIVERS

Mélodies. — Recueil de morceaux de chant publiés chez Brandus avec cette dédicace : *A son ami M. Charles Kaskel, consul de S. M. le roi de Suède à Dresde.* Ce recueil a paru dans le format in-8 chez Brandus. Les mélodies sont au nombre de 40.

Celles qui suivent ont paru séparément.

41. *Neben dir* (Près de toi).
42. *Der Jägers Lied* (Le chant du Chasseur).
43. *Der Schafers Lied* (pour ténor avec accompagnement obligé de clarinette).
44. *Murillo*, les *Lavandières, Oui et Non.*
45. *Confidences.*
46. *Le Revenant du vieux château de Bade.*
47. *La Nonne.*
48. *Le Génie de la musique à la tombe de Beethoven.*
49. *Marie et son génie.* — Soli et chœurs (composé à l'occasion du mariage du prince Charles de Prusse).
50. *La fiancée conduite à sa demeure* (à l'occasion du mariage de la princesse Louise de Prusse avec le Grand-Duc de Bade).
51. *Fête à la cour de Ferrare.* Cantate avec tableaux vivants (1843).
52. *Cantate pour l'inauguration de la statue de Gutenberg à Mayence* (chœur chanté par douze cents voix d'hommes) (1838).
53. *Marche des archers bavarois.* Cantate à quatre voix et chœur, avec accompagnement d'instruments de cuivre. La cantate, écrite sur des paroles du roi Louis de Bavière, fut exécutée à Berlin en 1850.
54. *Ode au sculpteur Rauch* (1851). Soli, chœurs, orchestre.
55. *Hymne de fête* (à l'occasion du 25e anniversaire du mariage du roi de Prusse (1851).
56. *Hymne de fête a cappella*, pour quatre voix et chœurs.
57. *Amitié*, quatuor pour voix d'homme.
58. *Dichter Wahlspruch.* La devise du poète (ténor solo et chœur).

59. *Cantate* pour ténor, solo et chœur (écrite à l'occasion du festival donné à Paris pour célébrer l'anniversaire de la naissance de Schiller, 1859).
60. *Cantate* chantée à Nice pour l'anniversaire de la Grande-Duchesse Stéphanie de Bade.
61. Quatre chœurs pour voix d'hommes : a. *A la patrie ;* b. *Invocation à la terre natale ;* c. *Les joyeux chasseurs* ; d. *Le chant des Exilés.*

ŒUVRES SYMPHONIQUES

Marches aux flambeaux : première, en *si bémol* majeur (1846) ;
— deuxième en *mi bémol* (1850) ;
— troisième en *ut* mineur (1853) ;
— quatrième en *ut* majeur (1860).

Ces quatre marches sont écrites pour harmonie militaire.

Ouverture du Prophète. (Cette ouverture ne fait point partie de la partition. Elle a été exécutée au cirque Napoléon sous la direction de Pasdeloup vers 1868 et passablement mal accueillie jusqu'à en être sifflée. Je puis le garantir, car j'assistais au concert. Il existe une transcription de cette ouverture pour piano à deux et quatre mains publiée chez Brandus, 1849).

Schiller-Marsch pour grand orchestre avec deux parties de harpe, 1859.

Marche du Couronnement (composée à l'occasion du sacre du roi Guillaume Ier de Prusse).

Ouverture en forme de marche pour l'Exposition de Londres en 1862.

ŒUVRES MANUSCRITES

Oratorio : *Dieu et la Nature*, 1811.

Almanzor, 1817.

La Porte de Brandebourg, 1817.

Chœurs et intermèdes pour *Les Euménides* d'Eschyle.

Entr'acte en *ré* majeur (pour deux violons, alto, flûte, hautbois, clarinette, bassons, cors, basses).

Vingt mélodies pour les romances du roman Schwarzwalder Dorfgeschichten, d'Auerbach.

Dix-huit *Canzonette* de Métastase.

Divers Lieder écrits à Berlin pour une pièce de Mme Birch-Pfeiffer.

Douze psaumes à deux chœurs sans accompagnement.

Stabat mater.

Te Deum.

Miserere.

Variations pour piano sur une marche originale.

Symphonie concertante pour piano et violon avec accompagnement d'orchestre.

BIBLIOGRAPHIE

N.-B. — Cette bibliographie est médiocrement riche. On sait qu'à la mort de Meyerbeer tous ses papiers furent, sinon mis sous scellés, du moins soustraits à la curiosité du public. Aussi n'est-il pas de biographie authentique possible de Meyerbeer.

MENDEL (HERMANN). *Giacomo Meyerbeer, sein Leben und seine Werke.* In-12, Berlin Lesser, 1868.

D[r] SCHUCHT. *Meyerbeer's Leben und Bildungsgang, seine Stelung als Operncomponist,* in-12, Leipzig, Henri Matthes, 1869.

NIGGLI. *Giacomo Meyerbeer, sein Leben und seine Werke* (Sammlung musikalischer Vorträge. Herausgeber, Paul Gr. Waldersee, 1884.

KOHUT (AD.). *Meyerbeer,* in-18, Leipzig Reclam, 1890.

A ces ouvrages publiés en Allemagne il convient d'ajouter les ouvrages suivants parus en France :

EUGÈNE DE MIRECOURT. *Les contemporains* : *Meyerbeer,* 1854.

H. BLAZE DE BURY. *Meyerbeer. Sa vie. Ses œuvres et son temps.* Gr. in-8, Paris Heugel, 1865.

POUGIN (Arthur). *Meyerbeer. Notes biographiques,* in-12, Paris, Tresse, 1864.

WEBER (Johannès). *Meyerbeer,* in-12, Paris, Fischbacher, 1898.

BELLAIGUE (CAMILLE). *Le Drame lyrique et le Prophète* dans l'Année musicale de 1889, p. 69-85, in-18, Paris, Delagrave.

— *L'Amour dans la musique. L'Héroïsme dans la musique* (Cf. *Psychologie musicale,* in-18, Paris, Delagrave).

HENRI DE CURZON. *Meyerbeer* (Collection des *Musiciens célèbres*), in-8, Paris, Laurens.

Lavoix (Henri). *Histoire de l'Instrumentation*, au chapitre *Rossini et Meyerbeer*.

— *Histoire de la Musique française*, in-8, Paris, Picard[1].

1. On lira avec fruit sur les *Huguenots* et le *Prophète* les articles de Berlioz publiés dans les *Débats*, recueillis dans le volume *Musique et Musiciens* avec préface d'André Hallays, in-12. Paris, Calmann-Lévy. — Dans le Recueil des écrits de Schumann traduit en français, (in-12, Paris, Fischbacher) on lira la fameuse lettre sur les *Huguenots* à laquelle j'ai fait mainte allusion. Je ne saurais trop recommander la lecture du *Gambara* d'H. de Balzac comme document sur l'importance attachée par les contemporains à *Robert le Diable* au double point de la musique et de la psychologie musicales. Enfin, il n'est pas jusqu'au *Judaïsme dans la Musique*, dont une traduction vient de paraître chez Delagrave dans le volume VII *des Œuvres en prose* de Richard Wagner, où il n'y ait quelques justes remarques sur l'absence d'originalité musicale de Meyerbeer. Inutile d'ajouter qu'ici l'on ne saurait lire avec trop de précaution. Quant au long pamphlet contre Meyerbeer qui remplit les deux tiers du premier livre d'*Opéra et Drame* (traduction française, in-12, Paris, Delagrave), il faut tout en retenir si l'on veut se rendre compte des idées musicales et dramatiques de Richard Wagner. Si l'on y cherche autre chose, on risque de s'égarer.

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 13 05 14 009 7